命运之画

是意外，还是宿命

[日] 中野京子 著
王健波 译



中信出版集团

版权信息

书名:命运之画：是意外，还是宿命

作者:[日]中野京子

译者:王健波

ISBN:9787508685854

中信出版集团制作发行

序言

贝多芬的《c小调第五交响曲》还有一个人们耳熟能详的名字叫作《命运交响曲》。据说，关于开头“当、当、当、当——”的部分，贝多芬本人曾告诉秘书辛德勒：“命运就是这样敲门的。”这部作品由此得名。从这一时期开始，贝多芬的耳疾越来越严重，如果失聪，对作曲家来说将是致命的打击，这令他十分不安。

最后，贝多芬完全听不见了，他甚至一度写好了遗书，但是后来，他通过常人无法想象的努力，继续创作出一首首杰作，震撼了无数人的心灵。关于命运，贝多芬曾说：“我要扼住命运的咽喉，决不向命运低头。”他将命运视为对自己的挑战，迎面出击。

同样具有刚强意志的铁娘子撒切尔夫人则对命运有着不同的理解。她说：“思想将变成言辞，言辞将变成行动，行动将变成习惯，习惯将变成性格，性格将变成命运。”她认为，一切责任都在自己。

讽刺家似乎对命运另有一番高论：“人们在躲避命运的道路上，常常会与命运相遇。”（拉·封丹(注)）

东方占星术认为，平安无事、无可无不可的人生是最幸运的。这不难理解。命运无论好坏，都将使人生发生巨大的变化，而人通常都害怕变化。

不过，很多人所理解的“命运”，是人类智慧所不能及的，它不以人的意志和选择为转移，一切都早有安排，换一个词来说，就是“宿命”。然而，宿命论往往将人引向虚无。所以，我们姑且不谈宿命，情愿认为命运中留有些许的机会，我们抱着一丝希望，希望“命运负责洗

牌，但是玩牌的是我们自己”（叔本华），希望即使拿到再烂的牌，依然有把牌打好、化不幸为幸运的可能。

前途莫测，预想也总是落空（就像天气预报一样），所以为了抚慰不安的情绪，人们不得不一直通过哲学、宗教、历史、歌剧、文学以及绘画思考不可思议的命运。

本书将为您介绍各种各样的“命运之画”，这些作品描绘了命运的瞬间、历史的转折点、梦境和神谕宣告的未来、生与死的分界线、致命妖姬[注]（命运中的坏女人）等。它们不但改变了画家自身，还改变了人们的世界观。

---

1. 让·德·拉·封丹（Jean de la Fontaine，1621—1695）是法国古典文学的代表作家之一，著名的寓言诗人。他的作品经后人整理为《拉·封丹寓言》，与古希腊著名寓言诗人伊索的《伊索寓言》及俄国著名作家克雷洛夫所著的《克雷洛夫寓言》并称为世界三大寓言。——译者注，下同。
2. 致命妖姬（法语：femme fatale）是文学上指代以自身的魅力诱使目标（多数是男人）沉溺的女性，而为之倾倒的人多数下场悲惨，如失去政权、社会地位、家庭甚至自己的性命。

罗马帝国的荣光与邪恶

热罗姆《倒竖拇指》



任何事物都有它的兴衰过程，好莱坞电影也不例外。20世纪50年代到60年代，好莱坞制作了大批以古罗马帝国为背景的大片，除了《宾虚》（威廉·惠勒导演）、《斯巴达克斯》（斯坦利·库布里克导演）、《罗马帝国沦亡录》（安东尼·曼导演）这些魅力不减当年的经典作品以外，大部分作品都被世人厌倦并遗忘了。

当然，影片数量也大幅减少，伊丽莎白·泰勒主演的《埃及艳后》（约瑟夫·L.曼凯维奇导演）也被认为是导致同类影片数量减少的原因之一。再现古罗马世界需要庞大的制作费，尽管这部电影引起了轰动，但是因为性价比太低，令二十世纪福克斯电影公司险些破产，其他创作者的积极性也因此大大降低。

日月轮转，到了20世纪末。

随着CG（计算机动画）技术的进步，一群满怀热情的电影人聚集在一起，准备再打造一部古罗马大片，并完成了剧本的大致框架。故事以公元2世纪80年代的年轻皇帝康莫德斯为反派角色，以虚构的将军为悲剧的主人公。

清高的将军中了善妒的康莫德斯的圈套，妻儿被残忍地杀害，他好不容易死里逃生，却又被当作奴隶卖给了角斗士老板，沦为一名角斗士。后来，他的骁勇善战赢得了观众的心。他在罗马的圆形竞技

场，而且是当着皇帝康莫德斯的面，与人进行殊死搏斗。他能否平安无事，又能否为妻儿报仇呢……

制作方希望影片由雷德利·斯科特执导，因为斯科特已接连拍出《异形》《银翼杀手》《黑雨》等一部又一部兼具艺术性与娱乐性的叫座电影，制作方认为他一定能再打造一部古罗马大片。然而，据说斯科特一开始并没有太大兴趣，于是制片人给他看了《倒竖拇指》。这是一幅由法国画家热罗姆在一百多年前创作的历史画。后来斯科特说："这幅画让我感受到了罗马帝国的荣光与邪恶，我一看到它，就被这个时代深深地迷住了。"（摘自电影宣传册）

最终，《角斗士》（2000年上映）获得了奥斯卡最佳影片、最佳男主角（罗素·克劳）、最佳服装设计等多项大奖，在全世界大获成功。如果没有这幅画，我们很可能就看不到角斗士之间令人屏息的格斗场面，也没有机会体验那种如临其境的震撼，这就是一幅画发挥的决定命运般的作用。

我们来仔细看一下《倒竖拇指》（见下页）。

周长524米、四层看台、可容纳五万人的圆形竞技场座无虚席。这座建筑没有屋顶，而是悬挂着遮阳帆布，但是画中并没有画出帆布，取而代之的是一道道光线，那是从帆布缝隙间照下的强烈阳光。

让-莱昂·热罗姆

《倒竖拇指》

1872年，油画，97.5cm×146.7cm

凤凰城美术馆（美国）

因为这个角斗士和鱼有关，所以右臂上戴着鳞状的护具。



女观众也兴奋不已，倒竖拇指，动作幅度很大，大喊“杀死他”。

犹如电影里的一个镜头一般令人震撼。

地上有一道道光线，竞技场上方覆盖着的遮阳帆布没有画出。

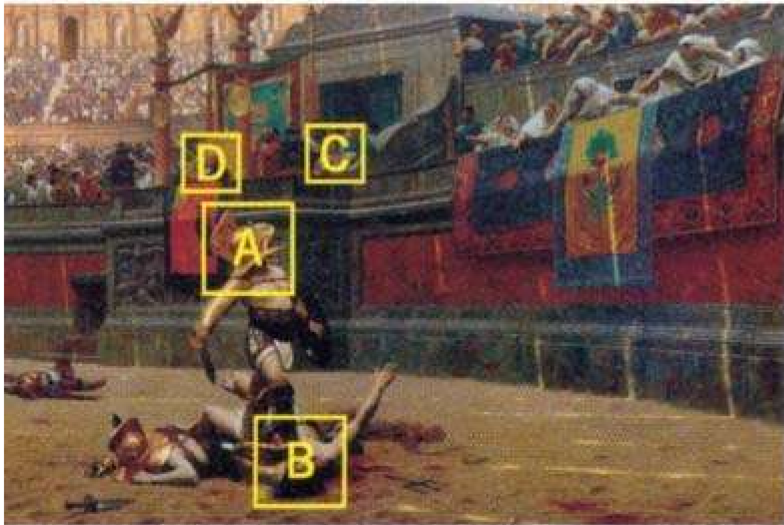
败者的武器三叉戟一半埋进了沙子里。



A.戴金色头盔的角斗士

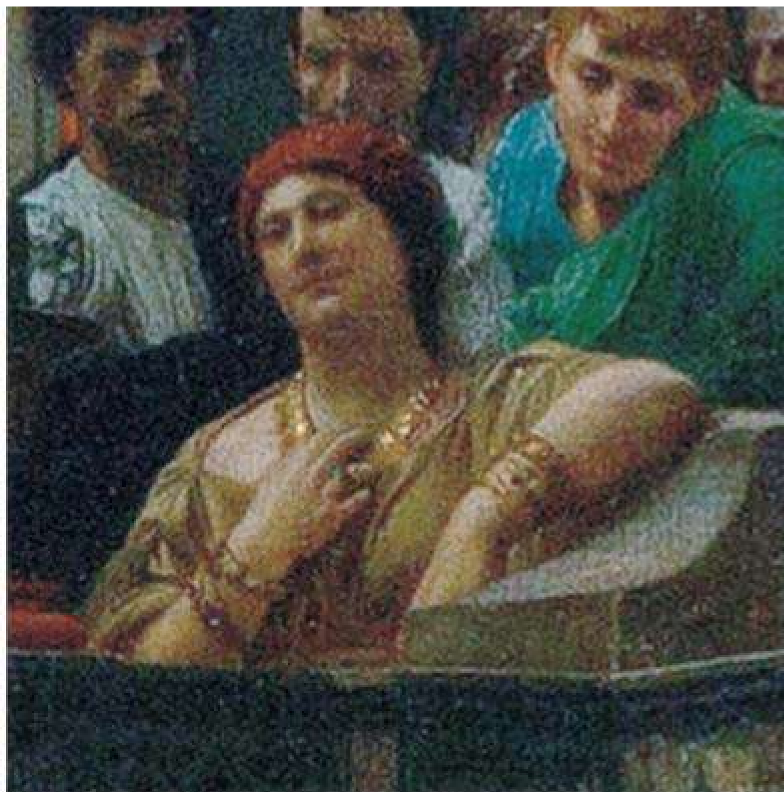


B.英俊的投网斗士



在铺满沙子的场地上，战斗已经结束。头戴金色头盔的角斗士站到了最后，他正用一只脚踏住濒死的对手的喉颈，抬起头来。坐在最前排的所有身穿白色长袍的女人，和坐在她们身后的男人几乎全都做出倒竖拇指（thumbs down）的剧烈动作，齐声大喊“杀死他，杀死他”。这声音也传进胸部被刺伤倒地的败者的耳朵，他使出最后一丝力

气，伸出右臂，仿佛在乞求观众大发慈悲。然而，看到鲜血染红沙地的观众无比兴奋，喊声一波高过一波。



C.身份尊贵的女人



D.罗马皇帝

画家故意把他们脸上的表情刻画得扭曲而丑陋。在兴奋的人群当中，有两个老人（右侧观众席第二排）仿佛在祈祷似的双手交握，一动不动，沉痛的面色格外引人注目。

胜者会刺出致命一剑吗?

还说不好。因为左侧看台上的观众没有一个倒竖拇指的。不仅如此，他们还探出身子，向画面右侧前排那些异常兴奋的观众投去指责或是诧异的目光。他们可能觉得，败者在决斗中表现勇猛，不必非要杀死他。

最终的决定由皇帝做出。

画面偏左的位置有一个向前凸出的包厢座，左半部分由四根圆柱围着，前面较粗的圆柱顶端有张开翅膀的老鹰雕塑作为装饰，栏杆上

也悬挂着绣有老鹰和太阳的深红色垂幕。老鹰是皇帝的标志，所以这里是皇帝的专座。皇帝坐在金光闪烁的大椅子上，头戴黄金编成的月桂冠，他虽然抬起了右手，但是还没有露出拇指。他会倒竖拇指命令杀死败者，还是拇指朝上（thumbs up）显示慈悲呢?

圆柱的右侧还是包厢座，里面坐着一个戴着许多珠宝首饰的身份尊贵的女人（身后站着重臣）。此人想必是皇后，或者是皇帝重要的亲人。她似乎有些紧张，下意识地摆弄着自己的项链。很明显她是在注视着胜者，胜者——虽然戴着头盔看不到脸——也在仰望她。这让我又联想起另一个故事。

在电影《角斗士》里，坐在这个位置上的是皇帝康莫德斯的姐姐，她爱着胜出的角斗士——昔日的将军。这个桥段显然也是从这幅画中得到的灵感。

但是，热罗姆的画还可以有与电影不同的解释。可能，这个女人爱的是被打倒的那位，她正在用眼神乞求胜者饶他一命。画家将败者的脸画得眉清目秀，这让我想起思想家塞涅卡的名言："相貌英俊的角斗士最有价值。"

勇猛的角斗士从大众那里获得的支持，远远超过现在的职业运动员。角斗士越勇猛，越英俊，人们就越疯狂。理所当然的，角斗士这个职业也成为热门。

在罗马共和国时期，角斗士都是奴隶、罪犯和下层阶级出身的人，"剑奴"这个译法很贴切，但是到了帝国时期，情况发生了变化，甚至有自由市民自愿成为角斗士；皇帝也会偶尔上场挥剑、射箭。康莫德斯就曾扮成赫拉克勒斯(注)多次上场决斗（当然是事先安排好了在任何情况下自己都能胜出）。

受欢迎的角斗士还可以结婚，得到皇帝赐予的木剑获得自由的例子也不少。他们有的开办培养角斗士的学校，有的成为训练师，还有的拥有自己的角斗士团，进行巡回表演。这样的演出形态确立之后，角斗士老板当然不希望耗费时间和费用培养出来的角斗士随随便便被杀掉。和雇佣兵出现之前的战争一样，如果总要拼出你死我活，对双方来说损失都太大了。用以吸引想看杀戮场面的观众的牺牲者要多少有多少，毕竟，罗马帝国在领土扩张的过程中捕获了大量战争俘虏，把异族年轻力壮的男人当作奴隶角斗士杀掉，还可以防止叛乱，可谓一石二鸟。明星角斗士则靠罗马人供养，这其中就有观众和角斗士老板的讨价还价。

即使是皇帝，也未必能随心所欲地决定拇指朝上还是朝下。如果观众都拇指朝下而他却朝上，或者相反，就必须得有让大家能够接受的理由，否则就会失去民心。如果失去民心，就可能被政敌抓住机会拉下马，或者像康莫德斯一样被暗杀。

画中的皇帝究竟会给出怎样的结论呢?

虽然眼下只有一小部分人拇指朝下，但是因为并没有人拇指朝上，对血腥的强烈渴望逐渐感染场内，演变成火山喷发般的“杀死他”的呼声也未可知。乞求慈悲的声音，对肾上腺素喷发的人来说总是太过微弱。

热罗姆在创作作品时，总会做全面的历史考证。

我们可以看到，胜者的金色头盔上带有鱼的装饰。再仔细看，用来保护右臂的护臂是鳞状的，用来保护脆弱的腹部的腰带上也有鱼的图样。这是因为他是“鱼盔斗士”（角斗士按照装备的种类分成“长枪斗士”“骑马斗士”等）。

鱼盔斗士是最受欢迎的，武器和罗马军步兵一样，是剑和盾牌。画中胜者右手所握的笔直的双刃短剑名叫gladius，角斗士（gladiator）一词就是由此而来的。短剑与刀身细长的日本刀不同，使用时以刺为主。盾牌也是必不可少的。这幅画描绘了圆形盾牌的内侧，我们可以看到它的使用方法，即手腕和手臂两处用绑带固定起来，这样用钢铁武装起来的肘部可攻可守。

败者则是“投网斗士”。顾名思义，他用渔夫的渔网和海神波塞冬的象征物（用以确定人物身份之物）三叉戟战斗。这些武器现在和他一样失去了威力，被扔在地上，一半已经埋进了沙里。这个“投网斗士”没有盾牌，肩上披着青铜打造的护具，也没有戴头盔。在战斗过程中，观众可以看到他的脸。据说角斗士老板总是选择让英俊的小伙子露出脸。这正应了前面塞涅卡的名言，也是热罗姆把他画得如此漂亮的原因。

尽管如此，我们还是不能不感慨，人的生命竟然可以用来游戏，人们竟然看着别人流下的鲜血来获得活着的喜悦。

赫伊津哈[注]在其名著《游戏人》（*Homo Ludens*）中，对罗马帝国“游戏”的令人生厌大致做了如下论述。

——罗马市民不断要求国家提供“面包和马戏”，但这并不只是金钱和娱乐的要求。罗马社会已经到了没有游戏就无以为继的地步。游戏已经成了和面包一样的生存食粮，是神圣的事物，市民甚至拥有向为政者要求游戏的权利。

在《游戏人》发表的半个多世纪以前，热罗姆凭借出色的想象力将这种游戏的真实情况以视觉的形式表现了出来。这幅描绘了容易兴

奋的大众决定角斗士生死的瞬间的画作，也成了好莱坞娱乐大片诞生的关键。

这是一幅具有双重意义的命运之画。

让-莱昂·热罗姆（1824—1904）是法国学院派的泰斗，他对印象派画家持反对态度。他坚持认为艺术必须是理性行为，因此无法容忍印象派的存在。

---

1. 赫拉克勒斯，希腊神话中最伟大的英雄。
2. 约翰·赫伊津哈，荷兰的语言学家和历史学家。

拟人化的命运

贝里尼《良机》/丢勒《涅墨西斯》



“命运”的拟人像。

西方绘画有个传统，就是将抽象概念“拟”作人类的形象——将虚构的事物画得栩栩如生。例如：如果要表现“时间”，就画一位长着猛禽翅膀的半裸老人，拿着镰刀和沙漏；如果要表现“正义”，就画一个裸体的女人，拿着天平和刀剑，诸如此类。

这些人物所拿的东西，用美术用语来说叫作象征物，鉴赏者就以此为线索，来解读画面所展现的内容。“正义”本来是看不见摸不着的，但是在象征物的帮助下，它可以以人类的形象（特别是裸体）出现，让画面变得更加华丽和有趣。

东亚人没有这样的传统，对描绘裸体也没有兴趣，所以对西方绘画中过剩的人类中心主义（风景画的出现也非常的晚）不禁感到惊讶，甚至有人嘲笑西方人必须要通过拟人化才能理解抽象的事物，“是不是傻”，对这种言论我们就大人有大量，当作耳旁风算了。

闲话休提。

我们来看文艺复兴时期的意大利画家贝里尼在15世纪末创作的油画（第16页）。当时的画家都不给画取名字，这幅画也是，“命运”“良机”“涅墨西斯”等，叫法不一。

涅墨西斯是希腊神话中的复仇女神，她的工作是打抱不平，以及让那些过分幸运的人重新认清自己，所以渐渐地与掌管命运的女神福尔图娜（英语fortune）混淆起来。就像机遇、不幸、偶然、宿命、运势、因缘、厄运的区别变得模糊一样。

“命运”一般被塑造成裸体女人的形象，但是贝里尼在这里却用了罕见的半人半兽形象。上半身按照当时的审美标准创作：乳房较小，腹部丰满，皮肤光润。下半身却是毛发浓密的猛禽（还长着长长的尾巴和翅膀）。

贝里尼借鉴了传统画法，让人物蒙着眼睛站在球体上。因为蒙住了眼睛，所以它胡乱地（不仅给好人，也给坏人）分派幸运。球体也同样显示着不稳定性，不知道会滚到哪里，而且滚动的速度也很快。

向上高高竖起的刘海也是有寓意的。机会不知道会在何时何地到来，转瞬即逝，容不得你去思考、犹豫。看到机会来了就要马上用力抓住她的刘海。如果没有抓住，就无法挽回，因为她的后脑勺（即使在这幅画里看不出来）光秃秃，手抓上去会滑。

毛发是生命力的象征，抓住良机的刘海，也就意味着吸纳了能量，把握住了绝好的机会。

但是，这“命运”似乎有些任性。她两手各拿一只水壶（在这里与作为奖赏的水罐寓意相同），给你这一个，另一个可能会洒出来，让人空欢喜一场。祸福相依纠结如绳，这也是命运的一个侧面。

乔凡尼·贝里尼
《良机》

15世纪90年代，油画，34cm×22cm

学院美术馆（意大利）



用来飞翔的翅膀，表示对人类世界的超越。

蒙住的双眼和长长的刘海。机会不知道会朝哪里去，在她靠近的时候必须马上抓住她的刘海。

连绵起伏的富饶的田园地带。

金水壶和金球各两个，成双成对。

拥有长长尾巴和翅膀的命运形象十分少见。

翅膀代表着对人类世界的超越。贝里尼笔下的翅膀和两旁的树木像刘海一样，笔直地朝上竖起，直指晴空。翅膀长的位置也很奇特，感觉不是从后背，而是从肩膀到两条手臂处长出的茂密羽毛形成的。

背景是山间的村落，白色的道路从山谷里蜿蜒而出，一直延伸到宽阔的大河岸边。“命运”正在一座小山岗上稍事休息，这可能是在表现看似平静的日常。如果有人在这时候还能发现机会，一定会主动上前，抓住她的刘海。

在贝里尼的作品问世之后大概过了十年，德国画家丢勒也发表了同一主题的作品，不过这次是铜版画（第20页）。

乍一看，可能有人会觉得画中人简直就是大妈体型。确实，与热衷于描绘想象中的完美裸体的意大利美术不同，北方画家并没有花太多的精力去对现实进行美化。不如说，比起理想中的世界，他们更热衷于对现实世界进行细致入微的描绘。这一特点在当代的电影中也有所体现，德国电影的很多女主角对斑点和皱纹也毫不掩饰，看上去无比真实。

让我们把偏好问题暂且放到一边。丢勒版本的“命运”身材丰满，长着双下巴，腹部和大腿比胸凸得更厉害，像大地一般健壮。尽管如此，她在天空中飞行的速度还是很快的，这可以从她飘向后方的刘海（不像贝里尼画得那么长）和纱巾看出来。没有蒙眼，脚的姿势与其说是踩在球体上，更像是蹬着看不见的车轮。

她右手拿着一只大大的、看起来很重的水罐，只是用指尖轻轻捏着，这是给抓住幸运的人的奖赏。左手拿的马勒（套在马头上的嚼子和缰绳的统称），是驾驭人类的傲慢的象征物。正所谓一手拿糖块，一手拿鞭子。

下界是一片茂密森林环绕下的富饶城镇，有教堂，有城堡，有桥，还有鳞次栉比的房屋。但是“命运”并没有看上一眼，似乎打算就这样从空中飞过。

只要看过这两幅作品，我想您就可以理解，古典绘画是如何立足于理论之上的。画家在创作的时候，并不是单凭感觉，他也会和委托人讨论，会研究先前的作品，阅读大量的文献来进行构思，决定构图

和色彩，并加入自己的创意。看画的人尽可能地尝试解读这些内容，这既是对画家的礼貌，又可以增加绘画鉴赏的乐趣。

阿尔布雷希特·丢勒
《涅墨西斯》

约1501年，版画，33.3cm×22.9cm
利兹市立美术馆（英国）



水罐和水壶一样代表奖赏，交给抓住机会的人。

骑马时装配的嚼子和缰绳，象征着驾驭人类的傲慢。

腹部和大腿高高隆起。

下界的风景描绘得细致入微。

用来代替签名的专用花押字。在形如鸟居的字母 A 中嵌套字母 D。

乔凡尼·贝里尼（约1431—1516）为威尼斯画派奠定了基础，培养了天才提香。

阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528）是德国的代表画家。本作品的右下角有他的签名：形如鸟居的字母A（Albrecht，阿尔布雷希特）中嵌套着字母D（Dürer，丢勒），真是非常棒的创意。据说他是第一位制作并使用由姓名的首字母组合而成的花押字（monogram）的艺术家。

一见难忘

蒙克《呐喊》



这张脸（第26页）的知名度仅次于蒙娜丽莎，极度简略，看不出性别和年龄，却给人以强烈的冲击，一见难忘。它在120多年前就能够这样表现不安和恐惧，令人不得不感到惊讶，而且至今丝毫没有褪色，一直在电影和滑稽模仿作品等各种各样的场合中被引用。

这是哪里呢?

中间带蓝色的流线型图案是河，一座木桥架在河上。乍一看是这样的感觉，但好像又不对，因为在更远的空间里浮着两艘船，那里可能是湖，可能是海湾，还可能是峡湾（因为蒙克在挪威出生和长大）。即使画家没有注意透视关系，但从船的大小来看，人物所在的位置比桥要高得多，可能是在高处带栏杆的散步道上。

事实上，奥斯陆郊外有一座被称为“呐喊的舞台之地”的山岗。蒙克有恐高症，眼前展开的这幅全景立体画一定引起了他的不安。画面左下角用淡淡的字迹写着蒙克的签名和创作年份“1893”，上部也有难以辨认的铅笔字——“只有脑子不正常的人才能画出这种画”，但是后者并不是蒙克的笔迹（那又是谁写的呢？）。

画中有三个人。走在主人公身后的两个人个子很高，打破了倾斜的构图。这两个人和栏杆都是用直线来描绘的，令背景的曲线摇晃得更加厉害，加强了效果。坚固的现实世界，和位于其外侧的、逐渐溶解的奇异世界形成对比。主人公虽然暂时还置身于这边的世界，却已经从内部开始扭曲，眼看就要被那边吸进去。

关于本作，蒙克这样叙述道：我和朋友一起去散步，突然间，天空变得血一样的红。这恐怖的景象令我停下了脚步，“我听到一声响彻大自然的巨大的呐喊声，无休无止”。

画中的主人公拼命地捂住耳朵，是不想听到这呐喊声。但是一般情况下，如果要拒绝外界，应该会把眼睛和嘴巴都闭上才对吧。但是画中的人物双眼睁得滚圆，鼻孔大大地张开，嘴巴也张得大大的，以至于两颊都瘪了进去，这是因为与大自然的呐喊产生了强烈的共鸣，自己也不断地发出听不见的尖叫。或许，响彻大自然的那个声音本身，就是主人公自己不知不觉间发出的恐怖的呐喊声。

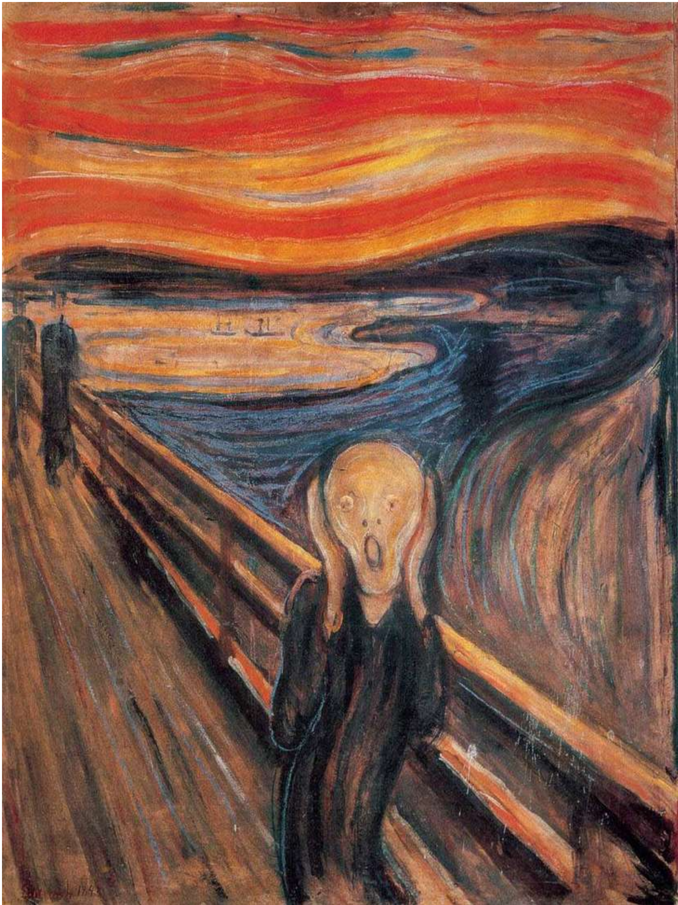
红色的天空、大海、大地，都随着这呐喊声扭曲再扭曲，起伏再起伏，流淌，飞白，蜿蜿蜒蜒，直逼我们的肉体和精神。现代人特有的“存在的不安”像潮水一般涌向鉴赏者。它的表现是那么的恰当巧妙，又令人难以忍受，不愿正视，也许正因为如此，我们才会做一些“呐喊人偶”之类的东西，一笑置之。

爱德华·蒙克

《呐喊》

1893年，油画，91cm×73.5cm

奥斯陆国立美术馆（挪威）



1994年2月，挪威利勒哈默尔冬季奥运会开幕式当天发生了一件事，地点在奥斯陆的美术馆。早晨六点半左右，室外气温低到零下10摄氏度，美术馆内也和外面一样寒冷。

入职不到两个月的年轻警卫在冰冷中巡视一周之后，回到温暖的警卫室，开始处理文件，不久就响起了警报。监视器有将近20台之多，因为还没有适应这样的工作，他的眼睛没能捕捉到异常的变化。他判断是误报，于是继续处理文件。

其实就此时，一架梯子搭在了二楼的窗户上，两个男人正配合默契地行动着。一个扶着梯子，另一个爬上梯子，敲碎窗户，钻进陈列室，从墙上摘下《呐喊》，就像用飞机的逃生梯一样，把这幅当时价值720万美元的名画顺着梯子滑了下去。下面的男人能够完好无损地把

画接住，真是不得不令人佩服，因为盗画贼有时会把画从画框里拆下，把画布卷起来，导致颜料脱落，对画造成无法挽回的损伤。

之后，两人把梯子留在原地，驱车逃走，前后只用了几分钟时间。又过了几分钟，寒风从打破的窗户灌入，窗帘摆动，再次触发了警报。警卫这次终于注意到了，当他和警察一起看到陈列室的空白部分的时候，是怎样的心情呢？而且，两个窃贼还留下了一张令人讨厌的字条："感谢松懈的警卫。"

蒙克的《呐喊》是世界之宝。短短三个月后，罪犯落网了。不过逮捕罪犯的不是挪威警察，而是伦敦警察厅艺术特别搜查组。作品失而复得了，这比逮捕罪犯重要得多。鉴别追回的画作的真伪也非常重要，毕竟，曾经被盗的《蒙娜丽莎》，直到今天还不断有人认为是赝品。这幅《呐喊》真的是美术馆里挂的那幅《呐喊》吗……

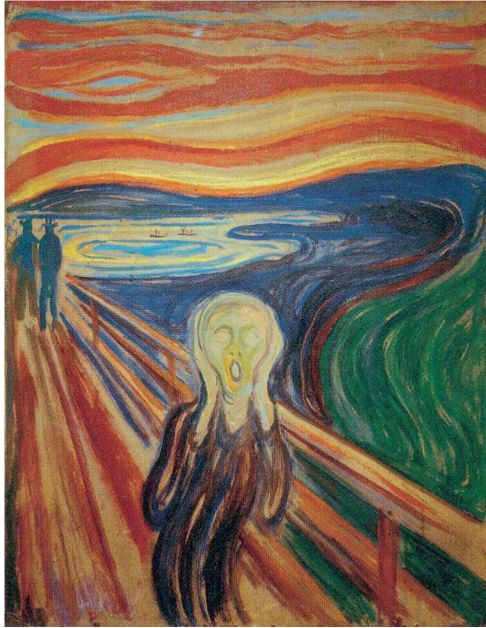
其实要鉴定这幅画非常简单。因为蒙克有些神经质，所以对待自己的作品很草率。他在创作时，曾经吹熄画布旁边的蜡烛，飞溅的蜡液在画面的右下角形成了滴痕。虽然签名可以仿制，但要做出一模一样的蜡液飞沫却是不可能的。这就像是画的指纹，无法伪造。

就这样，我们又可以鉴赏《呐喊》了。

10年后的2004年8月，北欧夏季的一个上午，气温很怡人。美术馆刚刚开门，到场观众还不多。

突然，两个蒙着滑雪面罩的男人闯了进来。这次的没有带梯子，而是拿着枪。如同电影里抢劫银行的场景一般，他们把枪口对准警卫，命令人们趴在地上，然后快速地把《呐喊》和《麦当娜》（也是蒙克的作品）从墙上取下，坐上同伴已经发动好的货车扬长而去。持

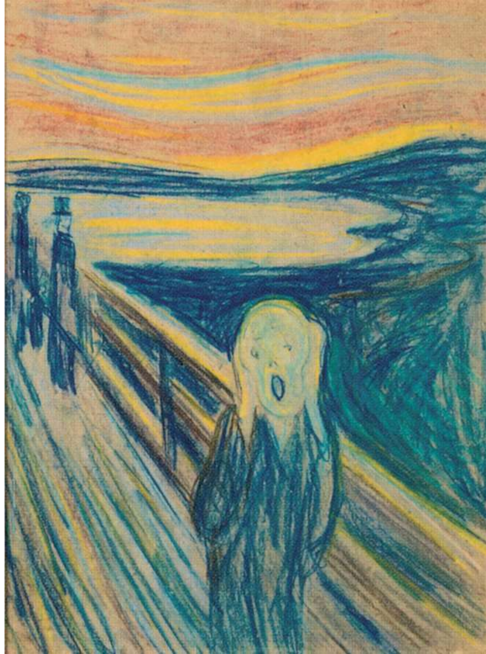
枪抢画这样的事前所未有，美术馆方面（当然美术爱好者也是）非常震惊。



爱德华·蒙克《呐喊》

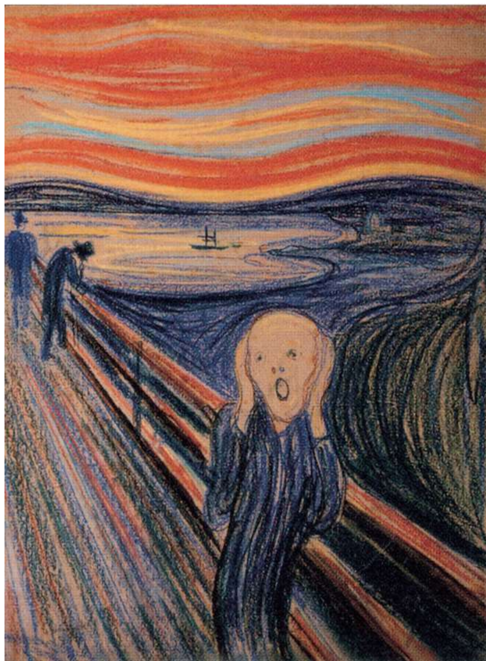
1910年，蛋彩画，83.5cm×66cm，蒙克美术馆（挪威）

警察尽了全力，却没有像上次那样顺利地找到罪犯。这一次偷盗的方式很粗暴，罪犯在上车之前还曾两次把画掉在地上，在美术馆的附近把坏了的画框和玻璃碎片一起抛出了车外。这伙人对名画的尊重为零，这令美术馆感到非常担忧。奥斯陆市拿出赏金，呼吁市民提供信息。翌年5月，盗画的三人被捕并被判有罪，但是重要的作品却依旧下落不明。



爱德华·蒙克《呐喊》

1893年，蜡笔，74cm×56cm蒙克美术馆（挪威）



爱德华·蒙克《呐喊》

1895年，粉彩画，59cm×79cm私人收藏（挪威）

被盗整整两年之后，两幅作品终于在奥斯陆市里被发现（那之前在哪里至今仍是个谜）。正如人们所担心的，画作严重受损，一度被

认为无法修复。不过令人欣慰的是，在专家的努力下——虽然不可能和原来一模一样——画作后来可以展出了。

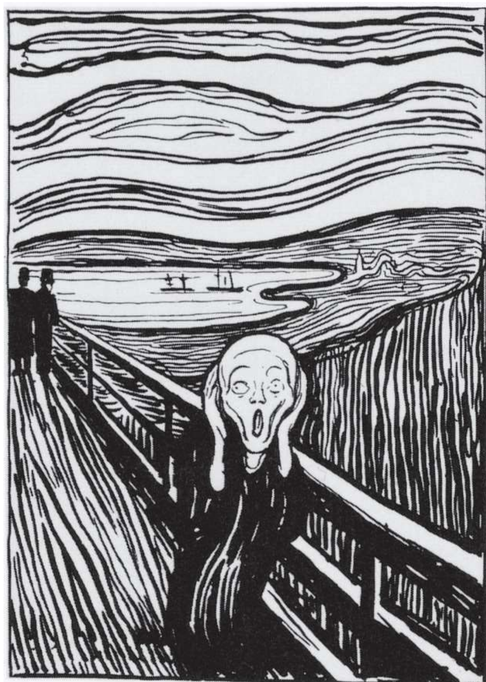
这两起案件都是国际性的大新闻，想必有很多人记忆犹新。遭盗窃一次还不算，竟然有两次，一定有人觉得这家美术馆特别倒霉吧。

事实并非如此。

案件其实发生在两家不同的美术馆，《呐喊》也是两幅不同的作品，相关人员也有两组。

先前被盗的是位于奥斯陆的国立美术馆收藏的油画《呐喊》（第26页）。第二起案件虽然同样发生在奥斯陆，但被盗的是蒙克美术馆的蛋彩画《呐喊》（第30页）。虽然两幅都是蒙克的作品，但前者是原版，后者是画家本人创作的另一版本。

很多受欢迎的作品都会有多个版本。大卫的《跨越阿尔卑斯山的拿破仑》有四幅，分别用不同的披风、马匹颜色来吸引观赏者注意。《呐喊》也有四幅（石版画不计其数）。第一幅油画（被盗）创作于1893年，同年蒙克用蜡笔创作了第二幅，第三幅是创作于1895年的粉彩画，最后一幅是创作于1910年的蛋彩画（被盗）。与大卫在每一幅画中都把拿破仑的脸画得分毫不差不同的是，四幅《呐喊》中的人脸各不相同，一眼就能看出差别。另外在尺寸上，原版最大，后面几幅则略小。



爱德华·蒙克《呐喊》

1895年，石版画，35cm×25.2cm柏林国立版画素描馆（德国）

《拿破仑像》从来没有被偷过，四幅《呐喊》中竟有两幅遭窃。画作会不会第三次被盗成了下注的对象，令人惊讶。都说有二必有三，但还是让我们祈祷《呐喊》不会是这样的命运。

爱德华·蒙克（1863—1944）曾说："疾病、疯狂和死亡是围绕我摇篮的黑天使。"他总是担心自己会发疯，后来在45岁前后在医院接受治疗，克服了焦虑症。然而，在病好之后，艺术的女神却已经不在他身边了。从此以后直到80岁去世，他都在徒劳地追求曾经的灵感。难道疯狂曾是他艺术的能量源吗……这不禁让人想起那句话，天才和那个什么只有一线之隔。

黎明时分的皇帝
大卫《拿破仑书房立像》



办公室里的拿破仑停下手中的工作，站起身来看向我们。他习惯性地把右手揣在怀中。虽然神色有些疲惫，但是他的身体里却充满着能量。刚刚用过的羽毛笔在桌边微微地颤抖。

发条式大钟的指针指向4点13分。拿破仑背后树枝烛台上的蜡烛还在燃烧，说明这不是傍晚，而是凌晨。一根蜡烛所剩已经不多，烛火微弱地摇曳，另一根则完全融化消失，升起一股淡淡的烟雾。滴落的烛泪变成白点附着在烛台上，说明拿破仑已经伏案工作很长时间了。

——黎明时分的皇帝。每天只睡三个小时，在深夜也不脱下军服，他是为了国民不断工作的英雄。

大卫为拿破仑画了许多政治宣传画。和跨越阿尔卑斯山的雄壮的骑马形象、加冕礼中的庄严神圣的形象一样，在这幅画里（第38页），他也巧妙地布置了一些小道具，向人们展示了一个书房里的政治家的形象，并将此画打造成一幅厚颜无耻的皇帝赞歌作品（当然画出来的效果和以往一样出色）。

其实在大卫创作期间，皇帝并没有时间摆姿势，画家是根据以前的画稿进行创作的。据说拿破仑看到完成的作品之后称赞道：“大卫，

你太了解我了。”这应该是事实。

桌上，右端摆着的文件是《法国民法典》，又称《拿破仑法典》，是近代民法典的典范。脚边看似随意地放着普鲁塔克的巨著《英雄传》，以显示皇帝并非“科西嘉的暴发户”，而是堪比古罗马英雄的伟大人物。

房间里的家具已经不再是前一时代的洛可可风格（以流畅华美的曲线为特色），而是变成了以男性化的直线为基调的新古典主义风格。请看那豪华的椅子，上面布满了象征着拿破仑的元素。球形的把手上有星形图案。椅子腿上有拿破仑的首字母“N”和月桂树叶。扶手和坐垫的红色天鹅绒上用金线绣着许多蜜蜂，这种昆虫也是新皇帝的徽章之一（正式徽章是鹰），将此前法国王室使用的“百合花”一扫而光。

关于拿破仑选择蜜蜂的原因众说纷纭，有人说是因为其秩序和勤劳，又象征着丰收，有人说是因为蜜蜂的生态和以一个伟大人物为中心组织起来的现政权类似，还有人说是因为百合和蜜蜂是古埃及两大王国的国徽，拿破仑想借此表明波拿巴家族与此前的波旁王室也是这样的对抗关系，等等。

不管怎样，换一个新的徽章是必须的。在加冕典礼上和历代的路易国王一样裹上蓝底金色百合披风？那怎么行。拿破仑的厚重披风，是在深红色的底子上绣上了金色的蜜蜂。那些蜜蜂都是张开翅膀飞舞着的，但是办公室里的蜜蜂却叠起了翅膀，因为这是椅子上的花纹。就是每天忙碌地四处奔走的拿破仑，坐下的时候也会把腿叠起来。

雅克-路易·大卫
《拿破仑书房立像》

1812年，油画，204cm×125cm
华盛顿国家美术馆（美国）



拿破仑胸前的勋章闪耀着。银制的勋章有五道辐射，中央是鸟类之王——鹰的形象。这就是著名的法国荣誉军团勋章，是10年前拿破仑自己创设的新勋章（法国革命后，一切旧勋章都被废除）。他是军人出身，所以深知男人对勋章的热衷。他曾留下这样一句鞭辟入里的话：“有人可能觉得勋章只不过是一种玩具，但是人就是会受这种玩具支配。”他慷慨地发了许多勋章，大卫也获得了一枚。

43岁的拿破仑稍微有些发福，小肚子往外鼓着，握着印章的左手也很肥厚。这和大卫十几年前画稿中的形象——年轻、精悍——相比

已经有了很大的变化。不过，中年的拿破仑更有威严了。一个在1796年远征意大利的战役中从军的士兵，描述了他第一次见到26岁的年轻的最高司令官时的印象：

“无论是年龄、态度、装束，都没有吸引我们的地方……身材矮小而瘦弱，脸色苍白，大大的黑眼睛，瘦削的面颊……总之，拿破仑刚开始指挥远征意大利方面军的时候，没有一个人对他抱有好感。”

不过，士兵又冷静地分析了拿破仑之所以给他这种第一印象的原因：当时的将军几乎都出身于贵族，很多是凭借好看的外表被选中的，“在那之前，指挥我们的人个个都是美男子”。因为拿破仑看上去不像社会精英，起初士兵们并没有把他放在眼里，但是很快，一场胜利接一场胜利，为他的外表包裹上了耀眼的光环。最终，他具备了与皇帝之位相称的风采。

办公室里的他此时正处在人生的巅峰，波拿巴王朝看起来如磐石般坚固。两年前，他和约瑟芬离婚，（强）娶了名门中的名门哈布斯堡家族的公主为皇后，并且生下了后嗣。这个孩子像自己一样聪明。就算是为了这个孩子，他也要将帝国进一步扩大，像曾经的西班牙哈布斯堡家族一样，将法国变成“日不落帝国”（因为领土广大，遍布世界，无论何时都有太阳照射到领土）并非没有可能。或者，变得像遥远的古罗马帝国一样也并非白日梦。拿破仑的野心越来越大。

在画面左下角，装饰桌脚的狮子雕像旁边，随意地摊着一幅欧洲地图。地图的边缘卷起，露出背面，上面用拉丁语写着大卫的签名和本作品的完成年份“1812”。

1812年。

想必很多人也注意到了这个年份的意义，应该也想到了为什么拿破仑忙得不可开交，连在画家面前摆姿势的时间都没有。他让整个欧洲沦为战场却还不满足，在这一年攻入了俄国。黎明时分的皇帝，可能刚刚做出了命运的决断，决定要去征服俄国了。

后世的我们知道，这位在此之前无往不胜的英雄，将在俄国的寒冬和狡猾的敌军面前溃不成军；后世的我们知道，拿破仑曾两次轻松地战胜俄军，他满怀自信，但是对手的将军变成了库图佐夫，战略也有了巨大的变化，他虽然打到了莫斯科，但却还是铩羽而归；后世的我们知道，六十五万大军中，活着回到法国的士兵人数只有三万。但是办公室里的拿破仑本人还不知道这些，他完全没有预感到，这将是“结束的开始”。

遗憾的是，将拿破仑赶回法国的俄国总司令库图佐夫身边没有大卫那样的天才画家。不过，后世的天才作家托尔斯泰在《战争与和平》中用文字代替画笔，称颂了他的功绩。

在这场从6月底开始一直持续了将近半年的攻防战中，库图佐夫掌握的兵力只有拿破仑的三分之一多一点，约二十三万。而且这位67岁高龄、过度肥胖的老将样子很狼狈，骑马都有些困难，开会的时候还会打瞌睡。尽管如此，他还是深得部下的爱戴和信任。他判断正面冲突无法战胜拿破仑，所以决定最大限度地利用广阔无边的国土，绝对不与对手正面交锋。他运用游击战术且战且退，而且像章鱼吃掉自己的触手一样，在撤退时将小麦和家畜都付诸一炬。

同时，另有一支部队袭击了为拿破仑军运送粮草的后勤部队。就这样，拿破仑和他的大军被引诱着越来越深入俄国，在一片焦土中找不到任何食物。因为营养失调和疾病，士兵一个接一个倒下。而且这一年，俄国的寒冬来得比往年早，助了库图佐夫一臂之力。拿破仑没有机会使出自己惯常的打法，不，不如说，是库图佐夫巧妙地阻止了

拿破仑式的打法（参见拙著《王朝物语：12幅名画里的罗曼诺夫王朝》）。

托尔斯泰用“命运”这一关键词将两位将领做了对比。拿破仑傲慢地相信，可以凭借一己之力改变神规定的命运，库图佐夫则不同，他虽然接受命运，在形势有利时顺应形势，但发现不利时就尽可能地努力减小伤害。

库图佐夫的战术令我想到的是，所谓的让运气站在自己这一边，就是这么一回事吧。另一方面，抛开功罪，我也非常理解用生命向命运抗争的拿破仑受到人们欢迎的原因。

雅克-路易·大卫（1748—1825）也在拿破仑没落后被卷入了政治旋涡。王朝复辟后即逃往布鲁塞尔，客死他乡。

解开谜题之后

莫罗《俄狄浦斯和斯芬克司》/斯托克《斯芬克司之吻》




没有哪一个故事比俄狄浦斯的神话（索福克勒斯根据该神话创作的希腊悲剧）更能引发人对命运的感慨。

命运是不可回避的吗？无论怎样逃避也逃避不掉吗？无论怎样反抗，怎样战斗都注定会失败吗？那么人类的意志算什么？和宿命有什么不同？还是说，正因为想要预知命运，才招致了那样的命运？……

荒蛮的太古时代的希腊。

底比斯国王拉伊俄斯接到神谕（由女祭司宣读），得知他将被自己的儿子杀死，于是他决定除掉他与王后伊俄卡斯忒所生的婴儿。他在新生儿的脚上钉上钉子，并将他丢弃在野外等死。然而一个恰巧路过的牧羊人发现了这个孩子，将他送给了遥远的科林斯国的膝下无子的国王。

因为双脚肿胀，国王给他取名“俄狄浦斯”（意思是“肿胀的脚”），把他当作亲生儿子抚养。俄狄浦斯长大后，为了知晓未来，去请求神谕，得知自己将来会“弑父娶母”，深感震惊。他没有再回科林斯，而是踏上了漫无目的的旅途。

不知过了多少岁月，有一天，他来到一个狭窄的三岔路，被迎面而来的豪华马车挡住了去路。双方互不相让，争吵起来，俄狄浦斯杀死了坐在车上的男人和车夫，只有一个随从逃走了。

——这简直就是一部布满伏笔的推理小说。即便是脑袋里装满各种故事的现代人，听了这个故事也会深感意外，同时也被朝着核心一往无前的原始的破坏力压倒。

不用说，俄狄浦斯在这里杀的男人正是拉伊俄斯王。他们并不知道彼此是亲生父子，神谕就这样应验了一半（既然如此，那另一半也将变成现实吧）。而且，这桩杀人案件还有目击者，就是那个逃走的随从（他后来肯定要提供决定性的证词）。

三岔路也有寓意。和十字路一样，多条道路交叉的三岔路是特别的场所，具有神秘性和多面性，时空交会，魔鬼聚集，象征着人生岔道口的选择。俄狄浦斯在没有意识到的情况下，做出了命中注定的选择，然后不断前进。

俄狄浦斯不知不觉来到了他出生的故乡底比斯。首都一片混乱，国王不知去向，城外又有人面狮身兽斯芬克司抓住每个路过的人提问谜语，如果对方无法解答，便将对方撕裂吞食。听说只要解决这场灾难，就可获得底比斯的王位，勇敢的年轻人便匆匆赶往怪物所在的山谷。

斯芬克司长着女人的头和胸，狮身，蛇尾，还有翅膀。

古斯塔夫·莫罗

《俄狄浦斯和斯芬克司》

1864年，油画，206cm×105cm

大都会美术馆（美国）



俄狄浦斯长着几乎和额头齐平的笔直的希腊型鼻梁。

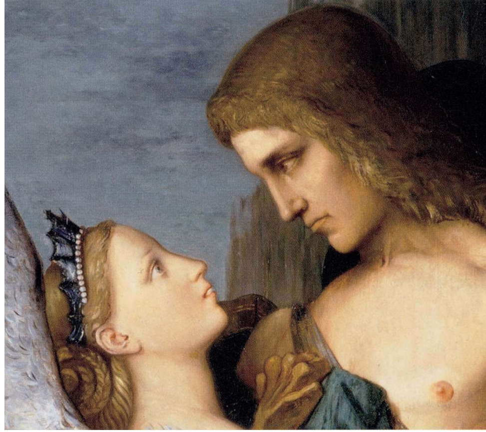
乍看是个美女，但已经露出了渴望鲜血的牙齿。

斯芬克斯用前爪扒着他的衣服往上爬，在听到正确答案之后定住的瞬间。

从牺牲者那里夺来的红色珊瑚项链。头发上也戴着头饰。

巍峨的山景。

牺牲者的一只手仍不甘心似的抓住岩石不放。



《俄狄浦斯和斯芬克斯》局部图

她给俄狄浦斯出的谜语是：“什么东西早晨四条腿，中午两条腿，晚上三条腿？”俄狄浦斯马上猜中了正确答案，谜底是“人”，斯芬克司随后跳崖而死。

——埃及的斯芬克司（守护在金字塔旁边）是人面狮身，被认为是统治者借百兽之王的身体来显示自己无敌的神圣存在。因此，人面一般是国王，偶尔也有女王的情况。

而在古希腊，斯芬克司则是一种残虐的怪物，而且是鸟、兽、人的混合体，提问人生的谜语。“早上”是人生的初期，手脚并用在地上爬的婴儿时期；“中午”代表人生的大部分时光，是可以自由行走的时期；“晚上”是需要“拐杖”这第三条腿的老年期——俄狄浦斯凭借自己的睿智，赢得了这场以生命作为赌注的猜谜比赛。但是，他真的赢了吗？解开人生的谜题，不正意味着落入命运的陷阱吗？

俄狄浦斯战胜了斯芬克司，成为年轻的新王，人们用欢呼声迎接了他。拉伊俄斯王的遗孀伊俄卡斯忒直接成了俄狄浦斯的新王后。两人生活和睦，生了四个孩子，而且将国家治理得很好。

但是，幸福的生活持续了大约10年之后，底比斯开始遭受天气反常导致的歉收、瘟疫蔓延等接二连三的不幸打击。请示神谕的结果是，必须清除这个国家的血污。俄狄浦斯王最初想到这可能与先王失踪有关，开始调查真相。但是随着谜底逐渐揭开，他有种自己追逐自己影子的感觉。尽管如此，他还是像着了魔似的，非要把谜底揭开不可。

那个救过还是婴儿的自己的牧羊人出现了，在三岔路逃跑的拉伊俄斯王的随从也被找到了。原来，他以为是亲生父母的两个人其实是养父母，而他所爱的美丽妻子竟是自己的生母。

俄狄浦斯仰天长叹：“啊！太阳之光，我现在看你最后一眼！我是不应当生我的人所生，娶了不应当娶的人，杀了不应当杀的人。”（吴一茂译）然后，他刺瞎了自己的双眼，再次踏上漂泊的旅途。在这之前，既是他母亲又是他妻子的伊俄卡斯忒已经知晓真相，上吊自杀。

——这个凄惨而又散发着强烈魅力的故事，后来被改编成歌剧、戏剧、小说、电影，还成就了弗洛伊德提出的心理学术语“俄狄浦斯情结”，脍炙人口。根据弗洛伊德的理论，儿子会无意识地仇父恋母，也就是说，俄狄浦斯是在理性之光无法照耀的潜意识的世界里达成了愿望。

在日本，因文化不同，弗洛伊德的学说几乎没有人接受，近年欧美学者也对其学说掀起了否定的风暴。尽管如此，关于受压抑的性能量的暗示却有着奇妙的吸引力，所以，“俄狄浦斯情结”这个词大概不会被人们遗忘，而且每个人都感觉，自己仿佛触碰到了那些创造、传承并完成这则神话的人的内心深处，并为之轻轻颤抖。

画家又是如何看待的呢?

神话和《圣经·旧约》里从来都不缺杀戮和性，这些都是画家们反复描绘的题材，但是在俄狄浦斯的故事里，画家的关注点可以说完全放在了斯芬克司的造型上。至少，作为名画被人们记住的作品里，没有一幅是描绘神谕降临、三岔路弑父、与母亲的婚礼、真相揭开的场面的。从希腊时代的瓶画开始，斯芬克司一直占据着数量上的优势。

其中，莫罗的这幅最为著名（第48页）。

俄狄浦斯头部略大，长发，手握一杆红色的长枪，赤身裸体。从这幅画里，我们完全看不出他的右手在哪里，做着什么动作。不过，瑕疵也到此为止。他目光炯炯，栩栩如生，面对爬到胸前的斯芬克司，丝毫不为所动。

画的背景是巍峨的高山，天空中阴云密布，绝壁的下方有鸟飞翔。在斯芬克司和俄狄浦斯的脚下，可以看到已经被杀死、吃掉的牺牲者的一条腿和骨头，还有不甘心似的抓着岩石不放的手指。

怪物并没有狮子那么大，更像是大型犬，翅膀却异常的大，白色的羽毛像披肩似的装饰着肩膀。说到装饰，她的头上戴着珍珠头饰，身上缠着像是红色珊瑚的项链，大概是从牺牲者那里夺来的。淡茶色的身体被血痕染得有些脏，毛色蓬乱，看上去很丑。但是她的五官却很端正，侧脸年轻而白皙，尖尖的乳房也很漂亮。

斯芬克司此时已经将谜面说完，她以为俄狄浦斯也和之前那些男人一样无法回答，猛扑上来。从小嘴里龇出的牙齿，将她急躁的心情和嗜血的兽性表现得淋漓尽致。然而令她意外的是，俄狄浦斯冷静从容地说出了正确答案。面对说完答案闭上嘴巴的俄狄浦斯，斯芬克斯瞪大了惊愕的双眼……在这定格的瞬间，胜者与败者四目交汇，极富戏剧性。

德国画家斯托克笔下的斯芬克斯（56页），与法国人莫罗的感觉完全不同，创作时间也要晚上30年左右，正值世纪末致命妖姬（将男人引向毁灭的恶女）频频成为绘画主题的时期。

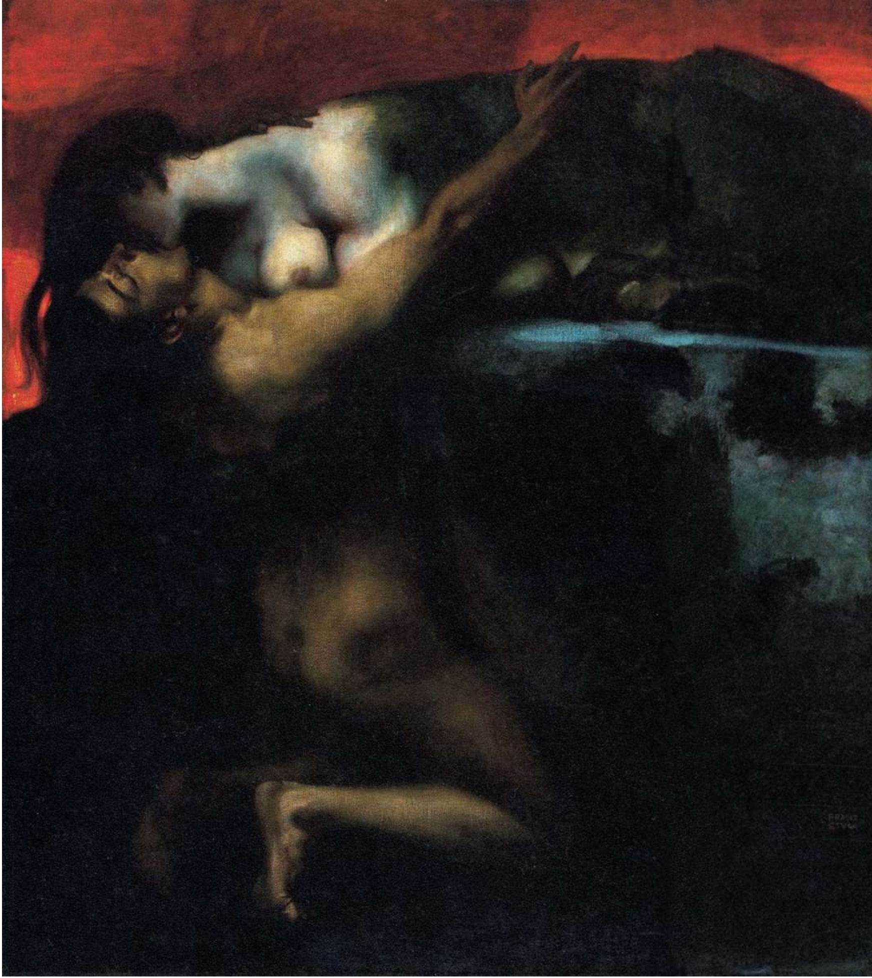
我们再次明白了莫罗作品的明晰，以及周全的准备。斯托克完全没有考虑这些。这个斯芬克司的身体虽然是毛发浓重的野兽，但不能确定是不是狮子，也没有翅膀。背景也只有红色，如地狱里的火焰，不过可以肯定的是，怪物坐在岩石上。头发落在前面，看不到脸，但看接受亲吻的男人恍惚的神情，怪物想必是美到凄绝。男人接下来肯定会被咬死，但在这一瞬间，他大概觉得即使被咬死也无所谓吧。不，他已经进入忘我的境地，无法思考任何事物了。

据说本作是受海涅的诗触动而创作的。那是一首情诗，诗人呼唤斯芬克司，请给我解释这神秘之谜！我对于这个问题，已经想了几千年时间：为何要在性爱的快乐之后，给人死亡的痛苦?

弗朗茨·冯·斯托克

《斯芬克司之吻》

1895年，油画，162.5cm×145.5cm
布达佩斯美术博物馆（匈牙利）



俄狄浦斯的左手紧紧地搂着她的背，表示不想结束亲吻。

大大的乳房垂着。斯芬克司不算年轻。

没有翅膀，下半身的形态看不分明。好像是毛发浓厚的野兽，又像是披着毛皮。

斯芬克司的手扶着他的脖颈，防止他摔倒。

在斯托克的作品中，斯芬克斯的胸像熟透的水果，画家可能想以此暗示她将为人母。不管怎样，在绘画艺术中，不是把女人而是把男人的快乐描绘得如此鲜明而肉感的作品，真的很少见。

古斯塔夫·莫罗（1826—1898）使用绚烂的色彩和幻想的气氛描绘《圣经》、神话主题。晚年倾向于抽象。

弗朗茨·冯·斯托克（1863—1928）是受勃克林影响的德国象征主义画家。奇特的情欲表现独树一帜。

亚历山大大帝如此战斗

阿尔特多费尔《亚历山大战役》



令人目眩的天空与大地的描写。既是风景画，又是历史画，细密而又壮阔宏大。

就连现代人都为之惊叹，对不知道飞机和CG为何物的当时的人们来说，该是何等的震撼啊。如此宏大的世界，几乎令人忘记这幅画的高度只不过相当于女性的平均身高（画作尺寸约160cm×120cm）。士兵的脸、尖塔和树木都只有几毫米大小。不愧是北方画家，再细小的地方也画得一丝不苟，致密、用心、精益求精到偏执的地步（见第62页）。

蓝天中跃动着浪花般的云，大海上涌动着积雨云般的浪。陆地上的人类，也如云如浪一般，激烈地卷成旋涡，泛起泡沫，轰隆作响。这是战争，是决战。激烈的战役，让远处的群山和建筑都为之动摇。色彩鲜艳的旗帜随风飘扬，枪尖闪着银光。头戴钢盔的人和裹着头巾的人在拼命奋战，倒下的马匹和死者被他们踩在脚下。一块拉丁语铭牌悠然地飘在空中，粉红色的布像翅膀一样飘扬。铭牌上的文字对画中的场面进行了说明：亚历山大大帝击败了波斯军队的十万步兵和一万骑兵，俘虏了大流士三世的母亲和妻小，以及一千名士兵，大获全胜。

这是发生于公元前333年的“伊苏斯战役”。马其顿的亚历山大所率领的希腊联军，为征服小亚细亚大举进攻，在伊苏斯湾取得了决定性

的胜利。持续了将近200年的波斯阿契美尼德王朝就此灭亡。

画面中央偏左处，可以看到大流士正坐在由三匹白马拉着的战车（chariot）上，一边回头张望一边败退。紧随其后穷追不舍的那位，正是稀世英雄亚历山大本人。亚历山大手握金色的长枪，英姿飒爽地骑在马上。在这之后，波斯军全线崩溃。画面右上方升起的光芒万丈的朝阳，象征着亚历山大，令左上角的月牙黯淡无光。

亚历山大——如铭牌上所述——俘虏了没有来得及逃走的大流士三世的家人。他后来娶了此时的公主（大流士之女）为妃（当时实行一夫多妻制），还令家臣与敌国出身的女人结婚，从领土和人种两方面促进不同文化的融合。这便是希腊化时代的开端。

亚历山大大帝建立了一个空前的大帝国，其规模凌驾于后世的罗马帝国之上。这样的英雄人物自然有许多传说。比如传说他是半神半人的赫拉克勒斯（主神宙斯和人类女子所生）的子孙，传说他和耶稣一样是处女所生，传说他解开了无人能解的戈耳狄俄斯之结，不，不是解开，而是用剑斩断，还振振有词地说："命运要自己开辟。"

但是众所周知，亚历山大在远征印度归来后不久突然去世，年仅34岁。距离伊苏斯战役才过了10年。帝国分裂，大帝的母亲、儿子、王妃们（当然也包括大流士之女）都被暗杀或处死，他的直系由此断绝。站在这幅画的宇宙视角上看，就连主角亚历山大也不过豆粒那么小。在大自然面前，人类的活动是多么卑小和虚无啊……

阿尔布雷希特·阿尔特多费尔
《亚历山大战役》

1529年，油画，158.4cm×120.3cm
老绘画陈列馆（德国）



黯淡的新月象征着波斯帝国的败北。

拉丁语铭牌上的文字对地面上正在发生的“伊苏斯战役”进行了解说。

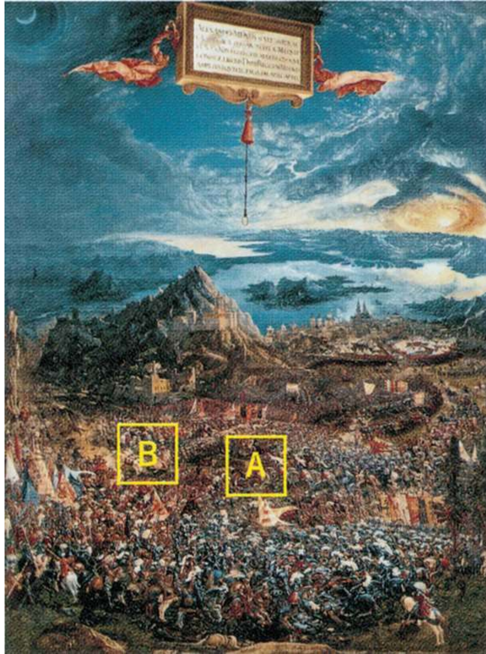
对天空和大地的描绘气势雄浑，但整幅画本身不大，细节令人叹为观止。

升起的太阳象征着欧洲世界的胜利。

野营地上搭着许多帐篷。

主人公亚历山大也被淹没在人海里。





A.穷追不舍的亚历山大



B.落荒而逃的大流士三世

对本作的这些感慨在很大程度上可以说是现代的产物。之所以这样说，是因为这幅画创作于距今大约500年前，当时的欧洲人哪里顾得上感慨这些，这幅画对他们而言具有更为直接的意义。“希腊大胜伊斯兰”这一历史事实才是最为重要的。

委托阿尔特多费尔的，是巴伐利亚大公威廉四世。（本作至今收藏在慕尼黑的老绘画陈列馆。）选择伊苏斯战役这一主题当然是有原因的，因为在基督教社会里，奥斯曼土耳其的威胁越来越大，犹如洪水猛兽。

1453年君士坦丁堡陷落，曾经的拜占庭帝国（东罗马帝国）的首都被奥斯曼土耳其占领，并改名为伊斯坦布尔。1521年，人们还没有完全从震惊中缓过来，贝尔格莱德（现塞尔维亚）被征服。翌年，一直作为对抗伊斯兰的重要力量，浴血奋战的圣约翰骑士团被赶出爱琴海南端的罗德斯岛，不得不撤退到西西里的马耳他岛。1526年的“莫哈奇战役”中，匈牙利三分之一的土地被夺走。当时奥斯曼土耳其的苏丹是苏莱曼一世，在他的统治下，奥斯曼帝国进入鼎盛时期，人们担心他会进攻欧洲深处。

巴伐利亚大公担心照这样下去，整个欧洲都会伊斯兰化，这是基督教世界的危机，所以他要描绘遥远古代的伊苏斯战役，来祈祷战争胜利（虽然在亚历山大大帝时期，基督教和伊斯兰教都还没有诞生）。委托时间是1528年，阿尔特多费尔于翌年即1529年完成，就在这一年发生了“第一次维也纳之围”。虽然不好的预感成了现实，但是祈祷——姑且算是——奏效了。

当时正处在政治与宗教的动荡时期，出场人物的阵容也相当华丽。神圣罗马帝国的代表是哈布斯堡家族的查理五世，法国是瓦卢瓦家族的弗朗索瓦一世，奥斯曼土耳其是前面提到的苏莱曼一世，天主教大本营的罗马教皇是克勉七世，领导新教的路德已经在稳步扩大宗教改革的范围。

其中，被奥地利和西班牙（两者都是哈布斯堡家族的领地）夹在当中的法国本着敌人的敌人是朋友的原则，和奥斯曼土耳其缔结了同盟。苏莱曼一世以为只要法国不出手，便可轻而易举地拿下奥地利，于是率领十二万大军，突然进攻晚秋的维也纳。迎击他的是由查理五

世的弟弟（后来的神圣罗马帝国皇帝斐迪南一世）率领的一万六千人。虽然身在坚固的城堡之内，但从数量来看，这是一场毫无胜算的战役。

然而事实上，哈布斯堡家族的好运在这里发挥了作用。

奥斯曼土耳其从9月底开始，围住维也纳等了三个星期。等什么呢？补给。因为运输耽误了时间，补给迟迟没到。就在等待的这段时间里，北国早早地迎来了冬天，一场暴风雪袭来。最终苏莱曼一世下令撤退。虽然很难说这是不是“击退”，但既然首都保住了，说胜利也并不奇怪。“第一次维也纳之围”就这样结束了，留下了沙漠之民第一次见到雪被吓跑的传说。

虽说只是被围，但哈布斯堡家族的大本营维也纳险些落入伊斯兰教徒之手的事实，给基督教国家带来的冲击比君士坦丁堡失陷时还要大。这种冲击在维也纳再一次被包围时各国所采取的行动中反映了出来。

没错，既然叫“第一次”，当然还有“第二次维也纳之围”。

150多年过去了，时间来到1683年。

这次的演员有神圣罗马帝国皇帝、奥地利哈布斯堡家族的利奥波德一世（绰号巴洛克大帝。玛丽亚·特利莎的祖父），法国波旁家族的路易十四（绰号太阳王），奥斯曼土耳其的穆罕默德四世（不过此人是个痴迷打猎的无能之辈，实权被雄心勃勃的大宰相卡拉·穆斯塔法掌握着）。

卡拉·穆斯塔法因为功名心切，他盯上了哈布斯堡家族的领地，于是先花时间和法国大搞友好亲善（据说咖啡就是在这一时期传入法国

的）。法国当时与奥地利、英国、荷兰敌对，按照和以前一样的思路，敌人的敌人是朋友（当时法国人的宗教观是怎么了？），于是和土耳其订下了中立的约定。

这一次，卡拉·穆斯塔法率领的奥斯曼土耳其军有十五万兵力，比前一次更多。为了不重蹈覆辙，他选择在温暖的7月发动进攻。此时，维也纳已将城墙改造成了更加坚固的堡垒，并修筑了一圈斜堤。不过这次围攻突如其来，城内只有一万五千兵力。因为感觉这次恐怕要不行了，奥地利及时向欧洲各国求援，争取到除法国以外的多个国家的援军，集结起六万五千兵力对抗奥斯曼土耳其。

这次胜利，无疑是天主教和新教团结一致的结果，因为他们知道，维也纳一旦失守，整个基督教世界都将面临危机。攻防持续了三个月，守方取得了压倒性的胜利。卡拉·穆斯塔法和他的兵四散奔逃（卡拉返回故乡后被处死）。基督教方死亡四千五百人，伊斯兰教方死亡两万人。当时奥斯曼土耳其的旗帜是新月，传说牛角面包便是由此而来。

——欧洲国家擅长外交，果然名不虚传。

阿尔布雷希特·阿尔特多费尔（约1480—1538）是德国文艺复兴时期的代表画家之一，他是画纯粹风景画的先驱，也创作了大量的版画，还是建筑师。

风景画的诞生

霍贝玛《米德尔哈尼斯的林荫道》



吹过画面的清爽的风、广阔的蓝天上涌起的白色的云、飞翔的鸟、三角形屋顶的农舍、苗床、三三两两的居民、远处的教堂……特别是那些白杨树的奇特形态，令人印象深刻，过目难忘。

本作（第72页）采用了漂亮的对称构图，同时也是透视画法的典范之作。被压出几道车辙的林荫道一直延伸到画面深处，带着狗的猎人肩上扛着枪，正朝我们走来。他的脚步悠闲宁静，就像这一天的天气一样。因为消失点（透视画法中朝纵深方向相交的点）刚好与猎人的头部一致，所以如果他径直走过来，肯定会和我们这些鉴赏者头碰头。在产生这种感觉的瞬间，我们超越了300多年的时空，也成了在这条林荫道上散步的人。

这里是荷兰，南荷兰省，上弗拉凯岛，米德尔哈尼斯。现在当地人口增加到了接近两万，但在17世纪下半叶的时候，这里还是个小村庄。

与东方不同，西方风景画的诞生时间晚得令人吃惊。只能说，与对人体之美的热衷相比，西方人对自然之美的感觉（让东方人说的话）太过迟钝了。当然西方人在神话、宗教画的背景里会画风景，但独立主题的风景画却是诞生于17世纪荷兰黄金时代。

本作就是其代表性名作。

上帝创造了世界，但荷兰人创造了荷兰——荷兰人便是如此自负。

这句话有两层意思。第一层意思是独立运动。在许多个世纪里，荷兰一直是神圣罗马帝国的领地，从15世纪末开始受西班牙哈布斯堡家族统治，重税的压榨和强制信仰天主教的宗教束缚令民众苦不堪言。终于在1568年，始于新教叛乱的奋不顾身的抵抗运动，发展成独立战争的滚滚浪潮，双方最终在1609年缔结了休战条约。不过，虽然这时荷兰已经摆脱了西班牙的桎梏，获取到了事实上的自由，但直到1648年才正式作为联邦共和国得到承认。可以说，荷兰人花了80年时间创造了自己的国家。

梅因德尔特·霍贝玛

《米德尔哈尼斯的林荫道》

1689年，油画，103.5cm×141cm

伦敦国家美术馆（英国）



另一层意思是实际的土地问题。首先有必要说明的一点是，之前并没有一个名为荷兰的国家（就像没有名为英国的国家一样）。荷兰独立时的正式国号叫作“尼德兰联邦共和国”，现在叫作“尼德兰王国”。荷兰（Holland）是尼德兰内的省名（如前所述，米德尔哈尼斯就位于南荷兰省）。因为荷兰省是尼德兰的政治经济中心，所以成为国家的通称，沿用至今。

“尼德兰”的意思是“低地”。顾名思义，这个国家到处都是平坦的三角洲地带，只有东南部的丘陵地带有一些起伏，最高的山也不过321米。另外，内陆湖沼占了国土面积的六分之一，接近三成的土地海拔低于零米。早在荷兰成为独立国家之前，荷兰人就一直在与水斗争，他们修建堤坝，开挖运河，不断地排水开垦，扩大土地，真的是一直通过治水来创造国家。

有人说，正是这些日积月累的努力，造就了荷兰人朴素、踏实、讲求合理性的精神（抑或恰好相反，正因为荷兰人有这样的素质，才

使治水成为可能）。至今仍有人在用的俗语“Let's go Dutch!”（让我们学荷兰人，指用AA制），世界最早的自行车专用道（因为地势平坦，最适合骑自行车）、自行车专用高速路，还有一定程度的毒品合法化，允许安乐死，这些都可以说是合理主义的体现吧。另一方面，勇于向大国西班牙发起挑战、海外贸易的成功体现出荷兰人的挑战精神，而诸如“郁金香泡沫”[注]事件所体现的典型的对赌博的狂热、对南美亚马孙河流域的治水支援，以及近年的卧水桥（Sunken Bridge，不是架在上方，而是从水面下通过的桥）建设之类的思维模式的转换与这种挑战精神也是相通的。



猎人的头刚好位于消失点

回到17世纪的治水。

荷兰的标志——风车——也是与水的斗争中不可或缺的武器。该建筑具有巨大的叶轮，在风力的作用下逆时针旋转，据说最多的时候国内有一万座（现在只剩十分之一左右）。风车的用途很多，磨面、加工木材、造纸、榨油，但是最重要的作用是排水垦地。它就像水泵一样，将堤坝内的海水舀起，并在排水垦地后维持水位，一天天一年年，无休无止地用巨大的叶轮工作，保护地势低洼的土地不被水淹没。

现代人可能不太知道，风车小屋里——就像灯塔上有灯塔看守人一样——有风车看守人，他们几乎一辈子都和家人生活在小屋内，观

察风向，调整叶轮的角度，维护设备。当然，当时所有的荷兰人都知道他们从事的是一项尊贵的工作。风车就是这个国家的守护神，当一个荷兰人仰望风车时，他的内心一定涌动着更多的思绪。

米德尔哈尼斯既不临海又不靠河，所以风车并没有在本作中出现。

不过本作中有林荫道。

以前林荫道属于王侯贵族私人所有，景色优美，树下凉爽宜人，多修建在城堡内的花园之中。城堡外的林荫道则直接通往城门或私人礼拜堂等，平民被挡在外面，只允许被选中的人通过，就跟红地毯一样。在当时的铜版画中描绘了这样的情景：盛装打扮的达官贵人在林荫道上漫步，而在林荫道的另一边，农民正忙碌地在田里干活。

但是刚刚独立不久的荷兰却有些特殊。当时，周边各国都还在采用君主专制政体，荷兰却把王侯和天主教会统统驱逐出境（虽有名义上的执政统治者，但采用的是拥有议会的联邦共和制）。荷兰又是通过人力征服自然的人工国，迎来了以海外贸易为财富来源的黄金时期。林荫道的建设是市、镇、村的公共事业，不是供特权阶级专用，而是向全体国民开放的。当然，树木的作用也不是为了显示庄重。

其实连制造阴凉也并非目的。如果是那样，就该让白杨树的叶子长得更加茂盛，但这些树都经过特别的修剪。画面右侧有白杨树的苗床，靠里的那些是幼苗，男人正在修剪的树苗已经长得和人一样高，它们很快就会长成高高的成年树，树立在道路两旁。此树易于交配，生长速度也很快，在还是树苗的时候，人们会将下方的枝叶剪掉，只留下树梢部分的叶子。这些剪下来的枝叶成了肥料、燃料，也是荷兰特产木鞋的材料。

因为荷兰的土地潮湿，穿皮鞋和布鞋很快就会湿透。而穿木鞋，水气就不会到达脚底，而且鞋底湿了以后，木头反而膨胀，不会感觉那么凉。白杨木做的鞋子轻便而有弹性，易于打理，非常不错。画面右手边，站在大房子前面聊天的男女，大概也穿着木鞋吧。

至于路旁的白杨树，则有更重要的任务，那就是在地里扎根，保护道路。

这里也可以看到荷兰与水的斗争。前面已经说过，这里是一片湿地，这座面朝北海的岛屿海拔也是零米。林荫道被人用土垫高，两侧修有水渠。虽然这些水渠是农地需要的，可一旦雨量增多，或者冰雪融化，马上就会涨水，漫上道路。这时，如果有根深蒂固的道旁树，道路就不会因为土被冲走而塌陷。修剪枝叶也是为了同样的目的。如果任其自由生长，叶子太重，容易被强风刮断，而且白杨是落叶树，落叶可能会堵塞水渠。就连这纤细的、如棉花糖一般的树的形状，也体现着荷兰人抵御恶劣环境的智慧。

这是一幅美丽的荷兰风景画。

不过，荷兰人对自然的看法却与日本人截然不同。日本四季分明，每个季节都呈现不同的风情，日本人就是喜爱这种自然之美，广阔土地所特有的美，所以在欣赏本作时，日本人很容易以同样的感性去理解。但是荷兰风景画中经常出现的那些景物，且不说帆船、风车、运河、水渠，就连地面本身都并非“自然”，而是通过征服自然创造出来的人工景色。不管画家是不是有意为之，画中都体现出了荷兰人土木技术之高超，以及身为荷兰人的自豪。

当然日本画也并非原封不动地描绘自然。为了达到艺术效果，画家也会改变树枝伸展、河流蜿蜒的姿态，这是理所当然的。我想说的

是，日本风景画中的第一要义是描绘自然本身具有的事物。与此相对，荷兰则是描绘通过征服自然而创造的风景。就像本作，乍看之下没有任何意义，但画中除了蓝天白云是天然的以外，大地上的一切都是人类创造的产物。这就是画所要讲述的东西，欣赏这幅画的荷兰人肯定可以理解到这一点。

并不是说孰好孰坏，孰优孰劣，只是说他们和日本人之间是如此的不同。荷兰通过与水斗争，开辟了命运，又通过海洋贸易（依然离不开水）获得了财富。他们想必对自然有着复杂而多重的感情。日本也有饱受自然灾害之苦的历史，对自然的感情也是复杂而多重的，但尽管如此，比起与自然抗争的成果，日本人还是更加赞美和喜爱自然之美。

梅因德尔特·霍贝玛（1638—1709）是另一位荷兰黄金时期风景画家雷斯达尔的学生。本作是他的巅峰之作，后半生不知为何他没有再握起画笔。

---

1. 17世纪荷兰的郁金香一度在鲜花交易市场上引发异乎寻常的热潮，郁金香球茎供不应求，价格飞涨，被称为人类历史上有记载的最早的投机活动。

是事故，还是宿命？
布罗纳《自画像》《魅惑》



Pogrom是一个俄语词，原本是“破坏”的意思，作为历史术语的含义是“针对犹太人的有组织的集体迫害行为”。它超出了单纯的歧视，发展到掠夺、施暴、强奸、杀戮，是骇人的民族镇压，特别是指在犹太人口聚居的俄国和东欧地区（波兰、匈牙利、罗马尼亚等）发生的迫害（以及后来的纳粹大屠杀）。

在长达几个世纪的时间里，反犹暴动在各地时断时续地发生，构成了一部血腥的历史。从19世纪下半叶到20世纪初的俄国革命前后，反犹暴动的暴风雨狂吹不止，幸存的犹太人像枯叶一样散落到了全世界，其中当然也包括艺术家。要说著名的画家，首先想到的就是俄国的夏加尔吧。

夏加尔于1887年出生在犹太人强制居住区。据说童年时期的他一看到窗外有俄国警察的身影就会躲到床底下，因为当时人们都知道，警察和军人也有参与反犹暴动的。后来夏加尔只身前往巴黎，取得成功，抱着对俄国革命后的新时代的期待返回了故乡。然而，共产主义体制令他很失望，于是他又回到了巴黎。不久，第二次世界大战爆发，希特勒进军法国，他逃往纽约。战后，他终于获得了法国国籍，得以安享天年。

虽然夏加尔曾经在动荡的时期颠沛流离，但他的作品在任何时期和任何地方都一直享有盛誉，因为他用美丽的色彩和轻盈的笔触描绘

出了谁都无法模仿的独特世界——与俄国紧密相连的犹太风格——深受人们的喜爱。

而本章的主人公、出生在罗马尼亚的犹太画家布罗纳则出生于1903年，比夏加尔小16岁。在他4岁那年，摩尔多瓦农民起义爆发，发生了反犹暴动，一家人移居德国汉堡，3年后回国。9岁那年巴尔干战争爆发，形势对犹太人再度不利，于是一家人移居维也纳，两年后回国。之后布罗纳在布加勒斯特美术大学学习，22岁前往巴黎（此后多次往返于这座城市和故乡之间）。

和夏加尔一样，布罗纳本人及其家人都没有亲历反犹暴动，但是当年罗马尼亚的反犹意识据说是全欧洲最强的，布罗纳出生于此，在善感的年纪一次又一次逃命的经历，在他心中留下了难以磨灭的创伤。晚年的他曾说，在罗马尼亚的回忆只有恐惧。

布罗纳的父亲管理着一家木材加工厂，所以家境比较优越（但是也因此受到罗马尼亚工人的仇恨）。另外，他年轻时热衷于当时流行的心灵学，曾经请巫师和塔罗牌占卜师到自己家里举办降神会等活动，大概是因为身处动荡的政治形势中，特别想通过占卜来预测反犹暴动和迫近的危险吧。布罗纳在这种神秘的环境中长大，最终将这些反映到了绘画作品当中。

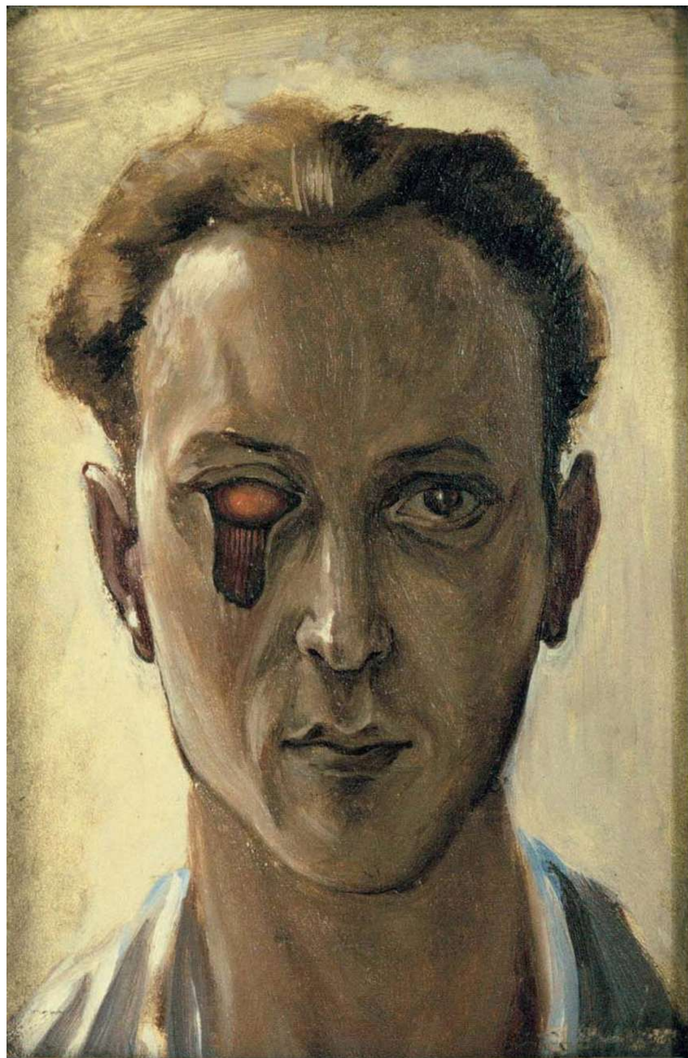
布罗纳的哥哥后来当了医生，妹妹成了音乐家，弟弟成了摄影师。他本人13岁就不顾父亲反对，决定要走美术之路。他往返于巴黎和布加勒斯特之间，开办个人画展，还和夏加尔有过交流。他和夏加尔最大的区别在于才能的多寡。夏加尔很早就构筑起了独一无二的世界，相比之下，布罗纳的风格一直没有确定下来。他不是像毕加索那样，确立起某一个世界之后再打破，前往另一个世界，而是时而像克利，时而像塞尚，时而像达利，不断摸索。

维克多·布罗纳

《自画像》

1931年，油画，22cm×16.2cm

法国蓬皮杜中心



画家为了练习画人像，经常照着镜子画自画像。因此左右相反，有伤的是左眼。

画这幅画的时候，画家的脸完好无损。据说是因为觉得太普通，想要标新立异才这样做。

整体为茶色系，只有两侧衣领的部分带有淡淡的蓝色。

在某种意义上，这可以说是出生于20世纪的美术家共同的苦恼。像文艺复兴、巴洛克、洛可可、新古典主义、浪漫主义、写实主义、印象派这种可以用比较长的跨度来概括一批画家的美术史式的时代结束了，当时各种流派林立，野兽派、立体主义、素人主义、超现实主义、新达达主义、波普艺术等，简直可以说一人一派。除非具备得天

独厚的才能，否则，可以用任何方法描绘任何题材的自由，带来的反而是痛苦。

布罗纳现在被归为超现实主义画家。超现实主义（Surrealism）追求超越现实的绘画，题材包括梦境、潜意识、非日常性的形象、奇妙诡异的世界，比较著名的艺术家有达利、德尔沃、基里科、米罗。

遗憾的是，布罗纳的名字只有在非常详细的美术书中才会出现。但他又并非完全没有名气，他的名字和一幅不可思议的肖像画一起被人们深深地记忆。

1930年，27岁的布罗纳又来到了巴黎。上一次他在巴黎住了两年，后来因为要服兵役，又回到了布加勒斯特。这次他在巴黎认识了住在同一座房子里的伊夫·唐吉和贾科梅蒂，并被介绍给了超现实主义者。

这幅有点吓人的自画像（第84页）画于次年，即1931年，也就是说，这是他在巴黎过着新生活、有了新鲜刺激的交友关系、充满光明希望的时期的作品。当然他并不是独眼，没有长着一只浑浊得融化了似的眼睛。据他本人说，那天闲来无事，便决定画一幅小小的自画像，于是照着镜子画了下来。

就像丢勒把自己比作耶稣的自画像一样，画中人物正面朝向我们，发际线稍微有些后退，额头宽阔。据说现实中的布罗纳容貌端正，画中是长脸，鼻梁挺直，轮廓分明的嘴唇有点像女人，眉毛纤细，眼睛很大。如果照着镜子中的样子，把另一只眼睛也画下来，想必是一张没有任何缺点的青年的脸。但是这张脸没有威严，没有热情，也没有特别地表现自己，很可能是一幅相当乏味的肖像。画家似

乎也想到了这一点。据说在晚年，他曾说过这样的话——想稍微标新立异一下，于是拿掉了一只眼睛。

镜像是左右相反的。因此，虽然画中缺的是右眼，现实中却是左眼。布罗纳虽然没有提到，但是很可能，他当时心中浮现了蓝色时期的毕加索的杰作，独眼的老妇人《塞勒斯蒂娜》（她瞎的那只眼无论在画面上还是现实中都是左眼）。不管怎样，布罗纳把画中的自己的眼睛弄瞎了。

在这一时期，他还创作了《地中海的风景》，这是一幅结合了基里科、米罗、达利风格的作品。画中的男人被一根带有字母D的棍子戳穿了一只眼睛，人们后来才发现了这个D的意义。他还画了许多以眼为主题的画，仿佛是受了强迫性思维驱使一般。

1935年，首次个人画展反响不佳，布罗纳回到了布加勒斯特。3年后，他再次前往巴黎。

他的肖像画之所以变得有名，是因为这一年，也就是1938年的夏天发生在巴黎的一起事件。

这天和往常一样，布罗纳和几个朋友聚在一起喝酒，享用晚餐。在场的有同为超现实主义画家的奥斯卡·多明格斯（首字母是D）和埃斯特万·弗朗西斯，这两人平时关系不错，这天却因为一点小事争吵起来，差点动手。布罗纳从中说和，抱住了弗朗西斯，于是，多明格斯把手边的杯子扔了过来。打破的杯子碎片没有伤到弗朗西斯，却命中了布罗纳，而且恰恰是左眼，据说当时他的眼球都垂了下来。他被抬到了医院，医生也束手无策，只能摘除左眼。他变成了7年前画的自画像中的模样。

“是画袭击了我。”布罗纳如是说。

那么，我们该如何看待这件事呢？说这一切都是偶然，不去理会是很容易。但面对如此惊人的偶然，感到脊背发凉的人也不在少数吧。实际上，在这次事件之后不久，就有人以“画家之眼”为题发表了评论。

人能否预知未来？会不会是潜意识在知道了未来之后，告诉过去的自己？这种预知能力，是否与他一直生活在恐惧中，相信神秘事物的特殊成长环境有关？……

布罗纳为什么要把自己年轻英俊的脸庞弄成那幅模样，这本身就是个谜。如果只是为了“标新立异”，应该有很多方法，比如像丢勒那样将自己神圣化，或者在背景、环境上都可以做文章。而且人在受到袭击时，第一反应就是保护眼睛吧，即使明白心脏或者脖子被刺中的话就会死，但人还是对眼睛受到伤害抱着极端的恐惧，这是人的本能所至。即使是在画中，剜掉自己的眼睛这一行为，总是让人感觉有种不同寻常的东西。



维克多·布罗纳《魅惑》

1939年，油画，64cm×54cm，私人收藏

在失去一只眼睛之后，他的一系列作品被称为“妄想时期”作品，画面仿佛蒙着一层薄雾（《魅惑》即是一例），可能是因为他有一段时间眼睛看不清楚的原因。这一时期的作品充满幻想、风格奇特，是他的代表作。

对布罗纳而言，那幅自画像无疑是一幅命运之画。

维克多·布罗纳（1903—1966）死于1966年。在这一年，他被选为威尼斯双年展绘画类的法国代表。他一生辗转于欧洲各地，最后以法国人的身份，葬入了蒙马特公墓。

克里诺林女王

温德尔哈尔特《欧仁妮皇后》



19世纪的德国画家温德尔哈尔特可谓“王室御用肖像画家”，他常常奔波于各个国家，因为几乎所有欧洲主要国家的王室都请他绘制肖像。

学院派认为历史画才是权威，对温德尔哈尔特不屑一顾，但是财富和人气却为他所有。奥地利哈布斯堡家族的伊丽莎白皇后、英国汉诺威家族的维多利亚女王、俄国罗曼诺夫家族的亚历山德罗芙娜皇后——尽管那时早已是照片的时代——温德尔哈尔特用画笔为她们塑造的形象可以说是有决定性影响的。

温德尔哈尔特和伟大的前辈凡·戴克一样，毫不吝惜地美化对象，优美的还要更优美，浪漫的还要更浪漫。他不但能巧妙地描绘出衣服的质感和珠宝首饰的光泽，而且还非常注意道具的使用，常用一些带有戏剧色彩的背景和姿势，令委托人大为满足。

特别是在本作（第94页）中，他将这些特点发挥得淋漓尽致。本作曾在第一届巴黎世界博览会（1855年）上展出，大获好评。

在宽度超过4米的巨幅画面中，同真人一般大小的美女们围坐一圈，仿佛梦中的情景。郁郁葱葱的树林里，她们的美貌赛过刚摘下来的花朵。这里没有男人，只有她们亲密无间地围成一圈。如果画成裸体，这就是神话的世界，处女神之一，月亮女神狄安娜（阿耳忒弥斯）和围绕在她身边的宁芙[注]们，就是这样一番景象。

被比作狄安娜的女主人公，是刚刚嫁给法国波拿巴家族拿破仑三世的年轻皇后，欧仁妮。她的眼尾和眉尾低垂，肩部线条平缓，头发从正中间分开，头上戴着丁香花，手上拿的也是。白色丝绸长裙配的丝带也是丁香花的颜色，也就是她最爱的淡紫色。右边的女人向她投以热切的目光。画家肯定是希望鉴赏者也向她投以同样的目光。毕竟，欧仁妮和以美貌著称的伊丽莎白皇后哪一个更有魅力，可是在国际上引起过争论的。

弗朗兹·克萨韦尔·温德尔哈尔特

《欧仁妮皇后》

1855年，油画，295cm×420cm

贡比涅城堡（法国）



在幽深的树林中。画家希望观者联想到神话世界。

大帽子也是当时的流行（斯佳丽·奥哈拉也戴着）。

典型的克里诺林裙。

当时流行在脸的侧面垂下发卷

欧仁妮是出了名的美女，她的容貌无人不知。不过即便不知道她的容貌，我们仍然可以判断出她才是这幅画的主角，依据就是她的头处在略高的位置，并且吸引着旁边女人的视线。

不管怎样，19世纪下半叶可以说是一个前所未有的美艳皇后辈出的时代。过去的政治婚姻，最优先考虑的是宗教和国际政治的权力平衡。从其他国家的王室中选择配偶，虽然身份尊贵，但外貌往往不尽如人意，美成了国王情妇的专利。然而，时代变了，情妇堂而皇之地出现在宫廷里，要承受越来越多的批判的眼光，甚至君主制本身都开始遭到质疑，而一个被国王爱着的年轻貌美的正室，显然对提高王室的受欢迎程度有很大贡献（世人都喜欢年轻貌美而身份高贵的人），于是哪怕国家略小一点，身份略低一点，只要容姿出众，就成了优势。

欧仁妮·德·蒙蒂若并非王室出身，而是西班牙贵族之女，虽然她在父亲死后得到了女伯爵之位，但还是有人认为这样的身份不配做大国法兰西第二帝国的皇后，婚事定下后引起了不小的骚动，英国的维多利亚女王说这是“粗俗的结合”，甚至拿破仑三世的臣子都感觉到了“耻辱”。

不过，当事人拿破仑三世也很难说是名正言顺的王朝继承人。虽然拿破仑一世毫无疑问是稀世的英雄，但毕竟是科西嘉的贫穷贵族出身，归根到底是个“来历不明之辈”。拿破仑三世还不是其直系，而是侄子（弟弟之子），而且他在当选共和时期的总统之后，亲自发动政变称帝，所以其他国家的王室都对他冷眼相看。正因为如此，他的臣子才反对他和欧仁妮结婚，而认为他应该像拿破仑一世迎娶哈布斯堡家族公主那样，选一个有地位的王室公主做皇后。

尽管如此，44岁的“沾伯父之光”的皇帝和26岁的西班牙美女还是力排众议，“浪漫结合”。如果是波旁家族，或者其他国家的王室，大概会忌讳贵贱通婚。然而，优雅的欧仁妮正如热衷于排场的拿破仑三世所期待的那样，令宫廷焕发光彩，以女主人的身份招待宾客，在外交方面也毫不怯懦，表现堪称完美（后来还介入政治），并且生下了健康的男嗣。

为了与新兴的大资产阶级区别开来，欧仁妮试图再现18世纪洛可可风格的优美宫廷，让宫廷重新成为人们关注的焦点。她原本就醉心于路易十六的王后玛丽·安托瓦内特，所以收集她的遗物举办了展览，并希望自己也能像她一样，作为时尚领袖为法国时尚产业做贡献。据说在每天夜里的舞会上，她都会穿上最新流行的奢华礼服，而且穿过一次的衣服就不会再穿。在这19世纪60年代的“新洛可可时期”，欧仁妮得到了“克里诺林女王”这个异名。

克里诺林指的是这幅画中所有女人都穿着的这种膨大的裙子。

克里诺林（crinoline）一词的词源是crin，意思是“马毛”。

19世纪40年代，欧仁妮还在西班牙的时候，人们在衬裙（用来减少裙子的摩擦）中织入马毛［一般是硬麻布（lin），所以有了克里诺

林这个词］。至于为什么要这么做，当然是为了让裙子显得蓬松。起初是靠叠穿多层长短不一的衬裙和裙子（有穿12层的例子）来实现，但仅仅是这样还不能达到理想的膨大效果，于是加入了硬衬。

先是在不影响外观的前提下，在丝绸或开司米等布料中织入马毛，使其变硬，增加膨大效果。但是，织了马毛的裙子如果叠穿的话非常重，所以又发展到了新的阶段：在一条衬裙中加入大量的马毛，从内部撑起裙子，这就是40年代的克里诺林裙。在法兰绒的长衬裙外穿一件克里诺林，撑出形状，再在外面套几条丝绸或毛纱等较薄的裙子，虽然穿脱很费时间，女人们依然对膨大的效果心怀不满。到了50年代后期，也就是欧仁妮在皇后的位子上坐稳时，终于有了一项划时代的发明，与钢铁的时代相称的“新·克里诺林”诞生了。看下页的插图即可一目了然，女人们在长衬裙的外面安装了这种鸟笼型的轻薄的铁丝做的裙撑（发明者因此成了大富翁）。后来裙撑又改进成了可以像扇子一样折叠的款式，这样要坐在椅子上无疑比以前容易多了。

尽管已经不再需要马毛，但克里诺林这个名字还是沿用了下来，也用来称呼带铁丝裙撑的裙子整体。欧仁妮之所以被称为“克里诺林女王”，是因为她穿这种裙子特别漂亮——只有身材高挑、腰肢纤细的人才能驾驭——使其在整个欧洲，甚至美洲新大陆流行。记得以美国南北战争为背景的电影《乱世佳人》（维克托·弗莱明导演）中，南方淑女都穿着克里诺林裙。那是60年代，当时的克里诺林裙硕大无比，裙裾直径竟达到两米。

不过，在看似轻盈的裙子下面竟然架着不甚雅观的鸟笼，当时的男人对此做何感想呢?



克里诺林

选自C.E.詹森《讽刺漫画集》（第1卷）

好不容易哄得女人宽衣解带，映入眼帘的却是那种东西，男人会觉得扫兴，还是反而更兴奋呢？现代女性无从知晓，但可以肯定的是，要当护花使者是不太容易的。既不能让她挽着自己的胳膊，又不能坐在她旁边，男人们大概会有被拒绝之感吧。他们会因此气急败坏，还是反而更加热情，这我们也无从知晓，但是，同时代的老美学教授义愤填膺，在报纸上发表了批判文章，说克里诺林裙占据空间，是对男人的挑战，“厚颜无耻”，还说会“赋予人类体型错误的概念”。

对于时尚的流行，除了当事人以外，发表任何意见都没有意义。因为，无论事物本身多么不便，多么烦扰旁人，多么荒唐，多么滑稽，一旦被认定是时尚，在厌倦之前，就不会停止，这就是人类。男人不也得意扬扬地戴了两个世纪低级趣味的下体盖片（裆部护具）吗?

下体盖片最早是雇佣兵用来防身的装备，后来渐渐发展到王侯贵族，也就是说，这是一个自下而上流行的罕见案例（见拙著《胆小别看画》）。而克里诺林裙是按照自上而下的正常的时尚规律流行开来的，最后身份低微的人，无论是厨房的勤杂工、市场的摊贩，还是农妇，也时兴穿着这一款式的裙装。

于是，危险显露了出来。

为了突出蓬大的裙子，女人们用紧身胸衣把腰勒得不能再紧（斯佳丽·奥哈拉让黑人保姆帮她束紧腰带的一幕令人印象深刻），这显然不利于健康。人的呼吸变浅，容易晕倒，因为长时间穿着紧身胸衣导致呼吸困难而死的例子屡见报端。更可怕的是，因为裙子过于膨大，眼睛照顾不过来，侧面和背后完全是盲点，外出时被卷入马车车轮的事故频频发生。在室内——总是碰坏东西还不算什么——不能靠近烛台上的蜡烛和壁炉。裙子被火点着了还发现不了，且面料轻薄易燃，转眼间就会烧成火人。有传闻称几千人因此被烧死，不过这个数字有点可疑，说不定是那位老教授气急败坏，放出假消息来警诫世人（？）。

克里诺林裙在19世纪70年代进一步发展（终于变得像新·哥斯拉了）。这次是前侧扁平，只有后侧突出的变形。不过，这个时候欧仁妮已经不在法国。在普法战争中，拿破仑三世成了普鲁士的俘虏，巴黎人将宫殿团团围住，高呼“杀死西班牙女”，欧仁妮吓得发抖，她不想重蹈安托瓦内特的覆辙，只带了两条手帕就逃到了英国。

弗朗兹·克萨韦尔·温德尔哈尔特（1805—1873）的绘画工作近几年有望得到重新评价。

---

1. 宁芙（Nymph）是希腊神话中自然幻化的精灵。

德意志帝国诞生之路
门采尔《威廉一世出征》



这里是柏林最繁华的大街，Unter den Linden（菩提树下）。名副其实，路旁美丽的菩提树一直延伸到很远的地方（见第106页）。

这条林荫道是17世纪中叶的普鲁士公爵请拥有先进技术的荷兰工程师修建的，后来经过历代君主拓宽和延长，成了王侯贵族专用的散步场所。又过了一个多世纪，到了煤气灯林立的时代，阶级意识依然束缚着人们，工人只有早上才被允许从菩提树下大街通过。

画面中熙熙攘攘的人群，从装束来看显然都是中、上流阶级。唯独前景中央的少年与众不同，他是报童，得到特别批准在这里出售号外（左端有几个读报的男人）。这个孩子似乎不太关心这一历史性事件，走路的姿势有些吊儿郎当（姿势好坏无疑是区分阶级的标志之一），正冲着眼前的大型犬笑。

真正的主人公、普鲁士王威廉一世处在中景偏左的位置，坐在王室四轮马车上。他腮上和嘴上的胡须已经全白了——老国王已经73岁高龄，尽管如此，他还是要奔赴普法战争的战地。威廉一世对开战本无兴趣，他表情严肃，手扶军帽，回应群众的欢呼。坐在他身旁的王妃难以抑制夺眶而出的泪水。威廉没能娶自己喜欢的恋人，而是因为政治联姻，心不甘情不愿地娶了她，多年不幸的婚姻生活已是众所周知的事实。当然，王妃此时并非为此流泪，她在懊恼自己不能阻止丈夫上战场，看到民众如此爱戴王室，她也深受感动。

时间是1870年7月31日。

礼拜日的天空万里无云，菩提树俯视着吵吵嚷嚷、祈祷战争胜利的游行队伍。马车缓缓驶向勃兰登堡门。拿破仑曾经从这条路凯旋，并将门上装饰的胜利女神像掠至法国。在他下台之后，普鲁士燃起民族主义热情，夺回雕像，重新安放在原来的地方，将“胜利”夺了回来。更何况现在法国的统治者是拿破仑一世的侄子拿破仑三世，所以只许成功，不许失败。群众向启程的威廉一世表达着由衷的敬意（老国王虽然有军人的脾气，顽固而保守，但他的廉洁赢得了民心），他们有的挥舞着帽子和手帕，有的敬礼，有的垂首，有的两脚并拢保持立正不动的姿势。

阿道夫·冯·门采尔

《威廉一世出征》

1871年，油画，63cm×78cm
柏林国立美术馆（德国）





车上的威廉一世和王妃

沿路的豪华酒店、咖啡馆、店铺伸出许多旗杆，各种各样的旗帜随风飘扬。白底上绘有双头鹰的图案、两端以黑线饰边的是普鲁士国旗。白底红十字是现代人也熟悉的红十字旗（国际红十字会创立于7年

前的1863年）。还有我们不太熟悉的黑白红三色旗（现在德意士联邦共和国的国旗是黑红金），那是北德意志联邦的旗帜。

北德意志联邦是什么呢?

有很长一段时间，德国就像战国时代的日本一样，处于小国林立的状态，并且一直受奥地利哈布斯堡家族压制。但是自腓特烈大帝以来，形势发生了改变，普鲁士积累起财富，哈布斯堡家族却已是黄昏迟暮。俾斯麦成了威廉一世的左膀右臂，他在1862年的“铁血演说”中高声宣布了统一德国的目标（“铁血宰相”的绰号便由此而来）。在打赢了普丹战争、普奥战争之后，1867年，以普鲁士为盟主、由22国组成的统一德国的母体在国际上得到了承认，这就是北德意志联邦。

但是，看名字就知道，这其中还不包括以巴伐利亚王国为首的南部各国。法国正在暗中活动，试图分裂德国。法国是德国实现真正统一的最大障碍，两国终有一战。俾斯麦早料到了这一点，他抱着国力即军事力量的信念，进一步扩充军备，并向法国派出间谍，甚至进行了在法国领土上作战的模拟。

普法战争也可以说是俾斯麦战争。

问题是，没有开战的借口。如前所述，威廉一世虽然希望统一德国，但他并不想在没有正当理由的情况下挑战法国。而此时的敌人拿破仑三世，或许是因为长年过着不加节制的生活，年仅62岁就生起病来，身体一日比一日虚弱，气力大不如前。他也深知自己军队相对于普军的劣势，所以他虽然暗中妨碍德国统一，但完全没有要决战的意思。

就在这时，西班牙出了王位继承问题。1870年6月，俾斯麦推举霍亨索伦家族（普鲁士王室）支脉的大公做候选人。有人认为他是有意这么做的，他知道此举必然会遭到法国的反对，但这种说法的真伪没有定论。果然不出所料，法国震怒了。毕竟德国势力扩大，就会削弱法国，所以法国当然要反对。

俾斯麦希望对方主动宣战，但是他的期待很快落空了。因为威廉一世在收到法国方面的抗议之后，马上答应把大公撤出继承人候选名单。这与其说是保全法国的颜面，更多的是担心自己在政局动荡的西班牙遭到暗杀。俾斯麦正沉浸在失望当中，没想到法国却得寸进尺，要求普鲁士郑重道歉，并且保证以后不再染指西班牙王位。威廉一世这下被激怒了，他取消了会见法国大使的原定计划，从埃姆斯温泉打回电报。虽然他很愤怒，但措辞依然稳妥，内容就是已经辞退了大公，我已经没有什么要说的了。俾斯麦第一时间接到回复电报文稿，他当然不会放过这个千载难逢的好机会。铁血男人当即对电文做了修改，省去了大公云云，改成“我和你们已经没有什么好说的了”，并赶在法国之前大肆宣传，给人们造成了截然不同的印象。

这就是所谓的“埃姆斯密电事件”。

俾斯麦的计谋奏效了，法国感觉受到了挑衅，群情激愤，全国都在高呼要惩罚普鲁士。在宫廷里，欧仁妮皇后及其拥趸也在催促拿破仑三世宣战。此时的拿破仑饱受尿路结石之苦，在政治上力不从心，还有了抑郁倾向。他知道没有胜算，所以一直拖延不决，但最终他还是屈从于周围人的压力，发动了普法战争。这正是对方想要的结果。普鲁士早已做好了万全的准备，法国节节败退。更糟糕的是，拿破仑三世在欧仁妮的催促下，拖着病体上了前线，结果仅仅一个月后就成了俘虏。

让我们来看一下事态发展得是多么迅速：

6月 西班牙王位空白

7月2日 普鲁士王室支脉大公成为候选人

12日 取消候选

13日 埃姆斯密电事件

19日 法国对普鲁士宣战

28日 拿破仑三世上阵

31日 威廉一世上阵

9月2日 拿破仑三世被俘



威廉·康普豪森《俾斯麦与拿破仑三世》

得知丈夫向敌人投降的消息，欧仁妮无法接受这个令人名誉扫地的事实，坚称不可能，拿破仑三世应该是已经阵亡了。这很可能确有其事，站在她的角度来看，重病缠身的丈夫光荣战死，让年轻的儿子继承皇位，自己成为摄政，这样波拿巴王朝才有未来。

德国画家康普豪森画过一幅《俾斯麦与拿破仑三世》。拿破仑三世因为疾病和失意，有气无力地说着什么，俾斯麦则脊背挺直，面无表情地盯着败者，两人形成了鲜明的对比。俾斯麦是容克(注)出身，老奸巨猾，大概不太会同情无能的敌人。但在此之后开始的拿破仑三世与威廉一世的会谈却有所不同，尽管是敌国，威廉一世还是充分表现了对君主的敬意，热情款待，以至于拿破仑三世的病情一度表现出康复的征兆。

普法战争后，法国废除帝制，建立了共和国，所以波拿巴一家已无处可回，在英国开始了亡命生活。拿破仑三世于64岁病逝，本应成为拿破仑四世的独生子也在父亲死去6年后，在23岁的时候战死，只有欧仁妮长寿，竟活到94岁。顺便说一句，威廉一世（享年90岁）和俾斯麦（享年83岁）也很长寿。

普鲁士国王威廉一世攻陷了巴黎之后，于1871年在凡尔赛宫加冕成为第一任德意志皇帝。至此，统一德国的夙愿终于实现了（德意志第二帝国）。日本明治新政府的岩仓具视使节团访问德国就是在这两年之后。日本原本打算视法军为典范并希望向其学习，但在目睹了充满新兴气息的德意志帝国之后，转向了普鲁士。

回到本作。

启程奔赴前线的老国王，涕泪滂沱的王妃，激动万分的群众……但是这幅画给人的感觉特别的阳光，感觉不到一丝对国家、国王、自己未来命运的紧迫感。这并不奇怪，因为本作创作于这次游行发生一年之后，画家已经知道普法战争的巨大胜利和统一的德国的诞生，他愉快的心情和自豪感在画面中展露无遗。

阿道夫·冯·门采尔（1815—1905）是普鲁士出身的画家、版画家，因为在艺术上的成就获得了贵族称号，代表作是《腓特烈大帝的长笛演奏会》。

---

1. 容克（德语：Junker）是指以普鲁士为代表的德意志东部地区的贵族地主。

爱之时与死之时

安格尔《保罗与弗兰切斯卡》/谢弗《保罗与弗兰切斯卡》




莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的故事背景设在14世纪意大利北部的维罗纳市，讲述了16岁的罗密欧和13岁的朱丽叶向着死亡疾速奔跑的短暂而美丽的爱情悲剧。

为什么他们的爱情不被允许？如果不了解当时的历史，就很难理解。罗密欧是蒙特鸠家的独生子，朱丽叶是卡帕莱特家的独生女，他们的恋爱遭到反对，并不仅仅是因为两家关系不好这么简单。故事的背景可以追溯到11世纪，梵蒂冈的罗马教皇和神圣罗马帝国皇帝围绕着高级神职人员的续任权展开争夺，双方阵营的各个自治城市及各大贵族彼此仇视，一直持续着流血斗争。

而维罗纳市的情况尤其复杂，起初皇帝派处于优势，后来被教皇派逆转，皇帝派又再次挽回颓势。在这场此消彼长的斗争中，罗密欧家是皇帝派，朱丽叶家是教皇派，两家从几代人之前就一直在争夺主导权，彼此间的仇恨日积月累，有时甚至到了互相残杀的地步。因此，幼小的恋情遭到了周围人的全力阻截。

不过，尽管剧中的阳台成了旅游景点，但无论是罗密欧还是朱丽叶都只是莎士比亚创造的虚构人物。

倒是骑士保罗和贵妇人弗兰切斯卡，以及诗人但丁·阿利吉耶里是真实存在过的，度过了被这皇帝派与教皇派争权时代捉弄的人生。

故事发生在同样位于意大利北部的拉韦纳市和里米尼市，前者是教皇派，后者是皇帝派。13世纪下半叶，双方都在斗争中消耗巨大，也对修复彼此关系做出了尝试，拉韦纳市的统治者波伦塔家族决定将女儿弗兰切斯卡许配给里米尼市的统治者马拉特斯塔家族的大儿子乔瓦尼，从而促成两家和解。这就像后世的哈布斯堡家族将玛丽·安托瓦内特嫁给宿敌波旁家族的王储（后来的路易十六）一样。然而，这两段婚姻都以悲剧告终。

弗兰切斯卡的出生年份无法确定，根据当时的平均结婚年龄，她出嫁时大概十五六岁。据说乔瓦尼相貌丑陋，还是个跛足，因此弗兰切斯卡并不想嫁，但是政治婚姻可不管你是喜欢还是讨厌对方，父亲的命令一下，女儿就得像棋子一样任人摆布。

就这样，弗兰切斯卡嫁给了乔瓦尼，并且为他生下了两个孩子。这时，一段似火的恋情降临了。

对象是丈夫的弟弟保罗。保罗自己也已娶妻生子（同样是政治婚姻），但他一点都不像他的哥哥，是个美男子，经常和父亲一起上战场，还被选为佛罗伦萨军司令官，任职大概两年时间（顺便说一句，他大概就是在这一时期结识了但丁。据说但丁晚年受到弗兰切斯卡的娘家波伦塔家族的庇护，因此对事情的经过知道得很详细）。

多米尼克·安格尔

《保罗与弗兰切斯卡》

1819年，油画，48cm×39cm

昂热美术馆（法国）



墙上挂着绣有马拉特斯塔家族纹章的巨大挂毯，是绝佳的藏身之所。

一家之主乔瓦尼目睹妻子和弟弟的不伦之恋，正要拔剑冲向两人。

据说与相貌丑陋的哥哥相比，弟弟保罗一表人才。

肘部和袖口设计切口，露出里面穿的价格昂贵的亚麻布内衣是当时的时尚。

被吻之后，正在阅读的《亚瑟王》从手中滑落。

保罗和弗兰切斯卡的恋情大概开始于保罗回到里米尼之后。下人向乔瓦尼咬耳朵，说他的妻子和弟弟关系可疑。乔瓦尼于是在暗中监视，打算捉他们的现行，结果发现保罗吻上了正在读书的弗兰切斯卡！乔瓦尼二话没说，拔剑杀死了两人。

1285年，弗兰切斯卡大约25岁，保罗比她大四五岁。

这对悲剧的恋人成了众多艺术家创作的题材。比较著名的音乐有柴可夫斯基的幻想曲《里米尼的弗兰切斯卡》，雕塑有罗丹的《接吻》。绘画作品数不胜数，但安格尔的这幅（第118页）尽管是一幅小型作品，却是最广为人知的。

画中所画的正是决定命运的瞬间，是恋情的高潮，也是迈向死亡的第一步。

在这之后，这对恋人就将变成尸体，倒在一片血泊之中。

乍看之下，可能会有人误以为这是优雅的宫廷人的恋爱游戏，因为与色调暗淡的背景相比，他们所穿的衣服十分华丽。确实，当时的上层阶级无论男女都喜欢色彩艳丽的服饰，甚至有的裤子、袖子都做成左右不同颜色。女装的领口也是从这一时期开始变宽的，男人也会烫卷发，在室内也会戴着小巧的帽子。

然而，这里画家让两人穿得如此华丽还有另一个原因，他想借此表现在杀伐的人生中，这段恋情是多么的光彩夺目。在他们身后，穿着一身黑衣的乔瓦尼正在拔剑，简直就是黑暗的化身，与之相比，这对恋人却因为自己的热情而散发出明亮的光芒。仔细看保罗将身体、脖子伸长到不可思议的程度，仿佛绕树生长的藤蔓一般将身体贴近所爱的人。

弗兰切斯卡视线低垂，脸颊晕红，虽然表情平静，内心却在激烈地动摇，以至于拿在手中的书掉落下来都没有察觉。这是多么甘甜的喜悦啊！

弗兰切斯卡和保罗所读的，是中世纪骑士传说《亚瑟王》。他们正读到圆桌骑士兰斯洛特无法抑制对亚瑟王之妻桂妮维亚的感情而最终亲吻的那一段。当时人们读书不会默读，弗兰切斯卡朗读，保罗在一旁倾听。保罗和弗兰切斯卡不由得将自己想象成兰斯洛特和桂妮维亚。想必，读的人声音颤抖起来，听的人身体也颤抖起来。他们仿佛第一次意识到自己的感情一样，几次彼此凝视又躲闪，但最终，在语言的音乐和心中的激动面前，理性屈服了……

正在听弗兰切斯卡读故事的，并非只有保罗一人。躲在墙上挂毯背后的乔瓦尼也一直在听。随着故事的发展，妻子和弟弟的隐秘恋情逐渐暴露，妻子对弟弟显示出自己从未见过的热情，这是何等的屈辱！

如果单单目击两人接吻的场面，乔瓦尼大概也不至于如此激动。但是他也不由得被带入故事当中，弟弟是兰斯洛特，妻子是桂妮维亚，自己则是遭到背叛的亚瑟王。

阿里·谢弗

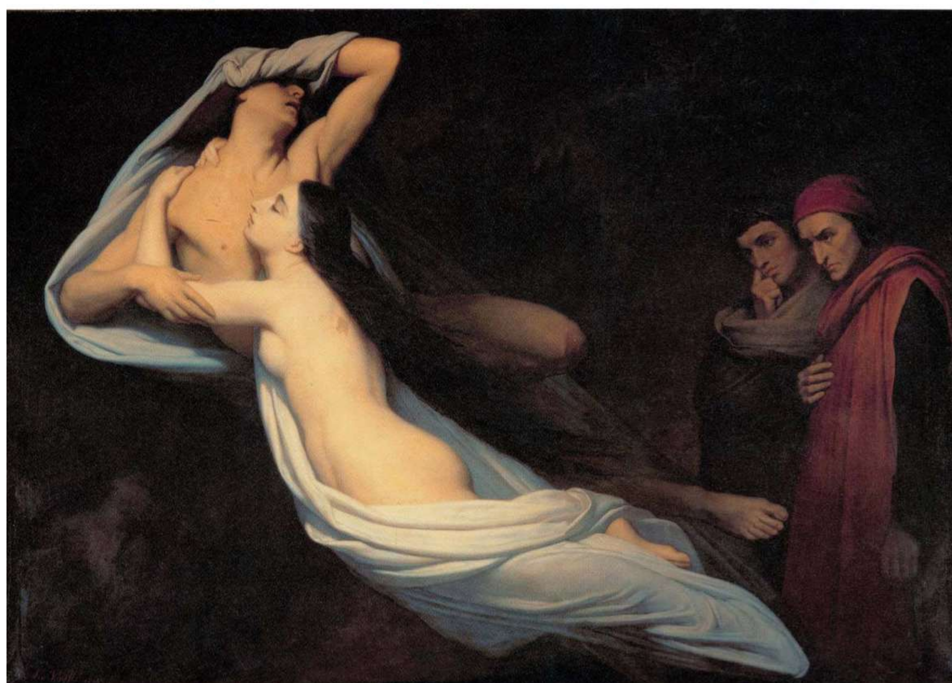
《保罗与弗兰切斯卡》

1855年，油画，171cm×239cm
卢浮宫博物馆

保罗的右胸和弗兰切斯卡的左背上可以看到剑的伤痕。两人是被一剑杀死的。

属于第二环的淫乱地狱。幽暗的狂风永吹不止，折磨着那些亡灵。

与但丁一同走过地狱的罗马诗人维吉尔戴着月桂冠。



戴着红色帽子的是但丁，他对这对恋人十分同情，流下了眼泪。

年轻恋人的裸体以美丽的线条迷倒观者。

作为丈夫的他挥起宝剑，冲了出去。

那是战争频繁的时代，甚至有人制造出贞操带，婚外情的悲喜剧俯拾皆是，为什么唯独保罗和弗兰切斯卡的故事如此脍炙人口呢？这完全是因为但丁在《神曲·地狱篇》中的浪漫描写。

如前所述，但丁也和保罗他们生活在同一时代。但丁的出生地佛罗伦萨在13世纪上半叶一度在皇帝派的支配之下，后来成了教皇派的中心，频繁地与皇帝派的其他自治城市征战，争夺领土。但丁年轻时也曾作为教皇派军队的骑兵队员在激战区战斗。

然而在佛罗伦萨，教皇派刚刚坐稳，就在内部分裂成了白党和黑党。因为但丁属于前者，并从事政治活动，所以在后者掌握了政权之后，但丁被永久放逐，从此辗转各地，再也没能重返故乡。《神曲》就是在这样的状态下写成的。晚年，但丁终于获得了拉韦纳的波伦塔家族（弗兰切斯卡的娘家）的支持，稳定下来，写完了《神曲》。

但丁所描写的地狱就像一个擂钵，越往底部去越狭窄，罪恶越深重，惩罚也越严酷。但丁和他所敬爱的古代诗人维吉尔就在这个世界里往下走。首先有一道门，这就是“地狱之门”，门上有那句著名的铭文“入此门者需舍弃一切希望”。

地狱的各层挤满了犯有如下罪行的亡灵：

地狱过道——机会主义

第一环——行为端正，但没有接受洗礼

第二环——淫乱

第三环——暴食

第四环——贪婪

第五环——愤怒和懒惰

第六环——异端

第七环——施暴（杀人、自杀、同性恋、银行家等）

第八环——欺诈（炼金术、伪造文件等）

第九环——背叛

现代人可能有不同意见，不过这毕竟是700年前的道德观，而且是满怀私怨的但丁的分类（将他赶出佛罗伦萨的政敌在第九环，饱尝地狱之苦）。

保罗和弗兰切斯卡在第二环，纵欲的罪人在这里受罚。虽然算不得严酷的刑罚，但是这里幽暗的狂风永吹不止，把幽魂吹得上上下下，叫喊声、叹息声、呜咽声不绝于耳。但丁在这里找到了那对“鸳侣”。弗兰切斯卡的灵魂对但丁如是说道：“爱，瞬间点燃一颗高贵的心。”“爱，不容被爱者不去施爱。”（原基晶译）接着，她讲起自己的恋情经过，但丁听后十分同情，流下眼泪，竟昏倒在地。

有许多绘画作品描绘了这一幕。

谢弗的这幅甜美而性感的裸体画（第122页）与其说是在描绘在地狱里忍受痛苦的男女，不如说是在赞美借由死亡而永葆年轻，再也不分开的恋人们。他们光滑的肉体的流线暗示着幽暗的地狱之风，弗兰切斯卡的左肩胛骨附近和保罗的右胸上隐约可以看到剑的伤痕。画面右端，戴红色帽子的但丁和戴月桂冠的维吉尔表情沉郁地站在那里。

最后，也提一下另一个当事人，弗兰切斯卡的丈夫乔瓦尼死后的去处吧。他并非因为愤怒之罪而在第五环受罚，而是因为杀死弟弟的罪行，和该隐一样作为“出卖亲戚者”，在擂钵最深处的第九环永远受苦。

多米尼克·安格尔（1780—1867）作为大卫的接班人，被誉为新古典主义的正统派，因为独特的画面构图，对后世产生了巨大的

影响。

阿里·谢弗（1795—1858）是出生于荷兰的法国画家。

绘有肖邦、李斯特、拉法耶特等人的肖像。

洛可可式没落过程

贺加斯《时髦婚姻》



英国洛可可时期的才子贺加斯创作的系列组画，故事全部是由他自己构思的。这有什么特别的呢？要知道，在那之前，西方的故事画都是取材于《圣经》、神话、历史、传说和文学，也就是说，都是先有原作，画家不过是对原作进行个性化的加工。而贺加斯所做的事情，如果用电影来比喻，就相当于一个人完成了原作、剧本、导演、剪辑的全部工作。

没有原作，没有说明，没有对白，观众如何能够理解作品呢？这正是贺加斯的独到之处。因为他选取的主题具有时事性，不需要观者具备特别的知识和修养，而且他对各个人物的性格、动作都描绘得恰如其分，所以无论是情感还是人物关系都一目了然。他的作品中充满了英国人喜欢的讽刺和幽默，虽然有些说教的意味，但却并没有强加于人，简直就像是“没有文字的配图小说”（?!），或者“没有对白的漫画”。这样的作品迅速走红也是理所当然的吧？

当然，大众并没有鉴赏他的油画（公共美术馆尚未出现）。贺加斯在画完油画或底稿之后，印刷了大量的版画廉价出售。人们争先恐后地购买——就像日本江户中后期的浮世绘热潮一样。因为需求量太大，以至于不法之徒开始盗版出售他的作品。贺加斯当然不能对此坐视不理，在他的努力奔走之下，议会通过了著作权法，这就是著作权法又被称为“贺加斯法”的原因。贺加斯真可谓是一个多面手。

贺加斯出生于贫穷之家，先是跟随银匠当学徒，后来作为版画家自立门户，虽然也认真学习过绘画，有过立志进入学院的时期，但生前最终停留在人气讽刺版画家这个位置，油画的需求并不大。当然，现在他得到了正确的评价，被誉为“近代英国绘画之父”。

贺加斯成功的第一步，是24岁发表的铜版画《南海泡沫事件》。如标题所示，该作品的主题是前一年即1720年发生的南海公司股价暴跌事件，“泡沫经济”一词即源于该事件。他驱使看画的平民有了记者般敏锐的嗅觉。画作对被泡沫套住的人、侥幸逃脱的人、王室、政界等各阶层的悲喜交集进行了猛烈的嘲讽，引起了人们的共鸣。

威廉·贺加斯

《时髦婚姻Ⅳ 化妆时间》

1743年，油画，69.9cm×90.8cm

伦敦国家美术馆（英国）



《南海泡沫事件》只有一幅便完结了，不过，贺加斯在这之后发表了一套又一套故事性组画。这些组画无不反映当时的英国社会，可以说是看得见的历史。其主要组画有：《妓女生涯》（乡村姑娘来到大城市沦为妓女，一度过上了穷奢极欲的生活，后来沦落病死，最后是无人哀伤、无人惋惜的葬礼）、《浪子生涯》（吃光了父辈的遗产、为了钱和老女人结婚的年轻人连这部分钱也失去了，他自杀未遂，被关进了精神病院）、《议会贿选》（在一场地方选举中，两大政党针锋相对，他们对选民殷勤款待，用钱买选票，以微弱优势分出胜负之后，最后却迎来了意想不到的逆转）。

确实，这些故事情节与低级小说没有什么区别，不过单看故事，并不能领略贺加斯作品的有趣之处。在贺加斯的画中，不仅是主人公，就连只出场一次的配角都极具个性，他们所在的每一个角落都充

满着戏剧性。有人说，上帝存在于细节之中，就算是乍看起来老生常谈的故事，只要讲得巧妙，仍然能够带给人们新鲜感。

让我们通过这套作品来欣赏一下吧。

《时髦婚姻》共由六幅画组成，我们先看第四幅《化妆时间》（第130页）。这幅画描绘了年轻的伯爵夫人早上一边化妆一边接待客人的情景。

18世纪洛可可时代，上层阶级的女性在卧室（画面中央是一张放下帐帘的华盖床）里打扮时也会会客，因此这是富裕贵族宅邸里经常可以看到的社交场面。

身穿黄色简易礼服的女主人正在让鹰钩鼻的美发师为自己卷发（贺加斯非常注重对细节的描绘，可以看到在烫发剪冒起的白色蒸气），她正用比蒸气还热的目光注视着眼前的恋人。这位律师是个美男子，涂了浓浓的腮红和口红（这样的打扮对当时的宫廷人来说很正常），看上去非常快乐。他穿着法官制服，仿佛把自己当成了男主人，散漫地躺在沙发上，一边指着绘有假面舞会的屏风，一边悄悄地将一张纸递给女主人。那是一张做了记号的地图，根据后一幅画（敬请期待），我们可以知道纸上并非举行舞会的地点。

通过墙上（画面左上角）悬挂的巨幅肖像，我们也可以知道这个男人对伯爵夫人来说有多重要。丈夫自不必说，恐怕比自己的孩子还要重要。伯爵夫人的椅子靠背上，用红绳随意地吊着幼儿用的橡皮奶嘴。

黑人奴隶（侍者和少年）的存在，强调了多金贵族的生活有多么奢侈。黑人和侏儒被当作宠物，在奴隶市场上可以卖到很高的价格，

而在伯爵夫人的府上，还会按季节给他们发放制服，目的当然是为了向客人炫富（这就是奴隶制阶级意识的残酷现实）。

黑人少年正在从筐里拿出各种各样的东西。前面是打开的拍卖品目录，各个物品上贴有“Lot”（品目编号）的标签，可以看出这些东西都是伯爵夫人胡乱买来的。少年用手指着鹿角，露出令人匪夷所思的笑容。角有时会被解释为“男根、不贞”的象征，大概是在嘲笑女主人不守贞操吧。筐里还有一个彩绘的盘子，主题是希腊神话里“勒达与天鹅”的故事，画的是主神宙斯（朱庇特）化身为天鹅，引诱有夫之妇勒达的场面。

整幅作品中，描绘宙斯的画中画还有两幅。在左端的画中，化身为老鹰的宙斯拐走少年伽倪墨得斯（《诱拐伽倪墨得斯》），在床右边的画中，宙斯化身为云，紧紧地抱着公主伊娥（《宙斯与伊娥》）。伯爵夫人的房间到处隐藏着色情。

左端的两个人不是客人，而是伯爵家雇的职业音乐家。身材肥胖的歌手每个手指上都戴着亮晶晶的宝石，他配合着长笛的伴奏，施展着美妙的歌喉。当时正值意大利阉伶（去势歌手）鼎盛时期，他可能也是其中一位。在收音机和录音机诞生之前，音乐全都是现场演奏的，如果想在早上听一段咏叹调，就只能花大价钱雇职业歌手，就像画中这样。这样的背景音乐真是奢侈到了极点。

室内有四位客人。穿白色礼服的女性仿佛就要跟着唱出来似的完全沉浸在音乐当中，完全没有注意到侍者递给她的热巧克力。而坐在她后面的乡村绅士（拿着鞭子）却在打瞌睡。坐在正中间的男人把嘴歪向一边（也许是对阉伶有自己的意见）。歌手旁边的男人不知在思考着什么，面无表情，用做作的手势把杯子送到嘴边。和别人不同的是，他没有戴假发，头发上倒是戴了许多纸做的卷发夹，等到傍晚正式活动的时间，应该就变成一头漂亮的卷发了。

英国贵族的这些做派，显然是在效仿法国宫廷，在旁观者看来，只能用滑稽来形容。我们猜想，伯爵夫人也会背着丈夫和恋人快活，一直堕落下去吧……然而，在系列作品后半部分，怒涛似的悲惨结局在等待着他们。

不过，我们还是先回顾一下之前的部分，从第一幅画（第136页）开始看起。

因为债台高筑而抬不起头来的老伯爵Squander Field（意为“浪费家”）和企图获得更高社会地位的暴发户大商人签订让双方子女结婚的契约。伯爵儿子脚边有两只用短绳将脖子拴在一起的狗，表示双方是没有爱情的政治婚姻。伯爵儿子对未婚妻不理不睬，自恋地照着镜子。暴发户的女儿难过地摆弄手绢。伯爵家专聘的律师Silver Tongue（意为“能言善辩”）温柔地靠近她，此人正是她后来的恋人。这幅画就已经暗示了他们的命运。

威廉·贺加斯

《时髦婚姻I 婚姻契约》

1743年，油画，69.9cm×90.8cm

伦敦国家美术馆（英国）





威廉·贺加斯《时髦婚姻II 新婚夫妇》

1743年，油画，69.9cm×90.8cm，伦敦国家美术馆（英国）

第二幅画中，老伯爵已经去世了。坐着的两人已是新婚夫妇。然而丈夫在半夜一点多才从外面喝得酩酊大醉回来，家里养的狗盯着他塞在衣服口袋里的女帽嗅个不停。妻子似乎等得不耐烦了，刚刚一直

在赌牌，现在她举起两只胳膊，伸了一个大大的懒腰。会计捧着堆成山的账单，摆出一副惊呆的表情向外面走去。



威廉·贺加斯《时髦婚姻Ⅲ 医生检查》

1743年，油画，69.9cm×90.8cm，伦敦国家美术馆（英国）

第三幅画中，丈夫带着情妇去看庸医。两人都有感染梅毒的征兆。

第四幅，即前面所述的早上社交场面。

第五幅的舞台是一间可疑的旅馆。第四幅画中律师递给女主人的地图就是这里。放在地板上的假面表示两人是在假面舞会后相会。觉得奇怪所以尾随而至的丈夫闯进来大吵大闹，发生争执，被律师刺死。妻子双手互握，似乎是在向丈夫道歉。杀人者从窗户逃出。



威廉·贺加斯《时髦婚姻V 小客栈》

1743年，油画，69.9cm×90.8cm，伦敦国家美术馆（英国）

第六幅画中，伯爵家破产，伯爵夫人带着孩子回到娘家，父母怕人说长道短，给了她一间乡下的小房子。在这个简陋的房间里，伯爵夫人服药自杀。伯爵夫人脚边的报纸上可以看到律师被判处绞刑的消息。保姆让幼儿给母亲最后一吻。儿子似乎得了先天性梅毒，脸颊上有大大的瘢痕，腿也是义肢。这是一个看不到一丝希望的结局。

仔细想来，这位攀上高枝的伯爵夫人的全盛时期太短了，大概只有在恋爱中的那段时间才是幸福的，所以第四幅画是她人生中最美好的时光。然而，就连这一时期也并非真爱，画家通过画中画不厌其烦地向我们暗示了律师的真面目。



威廉·贺加斯《时髦婚姻VI 伯爵夫人之死》

1743年，油画，69.9cm×90.8cm，伦敦国家美术馆（英国）

贺加斯对人物的描绘就是这样的毫不留情。但是他并不只针对上层阶级，无论是贵族还是乞丐，是男还是女，是老人还是幼儿，是富人还是穷人，是贤者还是愚者，无论是谁，都成为他尖锐讽刺的对象。这如死神一般的平等主义，正是他的魅力所在。

威廉·贺加斯（1697—1764）常说“我的画就是我的舞台”，登场人物就是“我的演员”。

与其在祖国饿死

布朗《告别英国》



有一项有趣的调查。

2005年，英国BBC广播电台进行了名为“在英国国内的美术馆可以看到的最伟大的画作”的听众调查，超过12万人回答。调查结果对我们来说（不，可能在全世界也是）相当意外。

第1名 《战舰无畏号》特纳（英）

第2名 《干草车》康斯太布尔（英）

第3名 《女神游乐厅的吧台》马奈（法）

第4名 《阿尔诺菲尼夫妇肖像画》凡·艾克（佛兰德斯）

第5名 《克拉克夫妇和小猫佩西》霍克尼（英）

第6名 《向日葵》凡·高（荷兰）

第7名 《滑冰的牧师》里本（英）

第8名 《告别英国》布朗（英）

第9名 《基督受洗》德拉·弗朗切斯卡（意）

第10名 《浪子生涯》贺加斯（英）

虽然不知道投票者年龄、性别如何，但是确实有几幅作品让人禁不住怀疑是不是搞错了混在里面，而且十位画家里有六位都是英国人（包括苏格兰人，还有一位在美国活动），也太过偏心了。这不能叫“最伟大的画作”，而应该叫“最受欢迎的画作”吧。

仅伦敦国家美术馆一处，便聚集了提香、鲁本斯、波提切利、布龙齐诺、霍尔拜因等名家的杰作，英国人居然看都不看。意大利人大概会说既然这样，不如把它们让给我们意大利，法国人大概也会说英国人不懂视觉艺术。

不过，这个排名却如实地反映了英国作为“文学国度”的特色，从中我们可以看到就连肖像画、风景画也是具有故事性的更受欢迎。

让我们来看排在第八位的布朗作品《告别英国》。

福特·马多克斯·布朗
《告别英国》

1852—1855年，油画，83cm×75cm
伯明翰博物馆和美术馆（英国）



正如画家本人所言，这是一幅“严格意义上的历史画”。这里选取的是1852年达到顶峰的大移民运动中的一个镜头。在现代，英国因为难民涌入出现混乱，但在当时情况却恰恰相反，大量的英国人移居美国、加拿大、印度和澳大利亚。

——寒风凛冽的冬日的海上，一重又一重的海浪涌过来，飞溅的水花沿着黑色的伞面滑落，船在剧烈的晃动中朝着命运前进。然而，乘客凝视的方向并非未来，而是渐行渐远的祖国英国。他们接下来要在海上航行几个星期，恐怕再也没有重返故乡之日，心中涌起遗憾和不舍。启程是如此冷清。

画中主人公是一对年轻的夫妇。

丈夫压抑着心中的万分感慨，脸上带着紧张的表情，嘴巴紧紧地闭着。他把下巴埋进厚实的粗布大衣领子里，握着伞柄的左手藏在宽

大的袖管里避寒。帽檐上系着绳子，拴在大衣胸前的纽扣上，以防帽子被风吹飞。坐在一边的妻子，仿佛忘记眨眼似的睁着美丽的大眼睛，一身维多利亚时代中产阶级的打扮，发型从正中分开，戴着圆形的女帽和带风帽的披风，几束蓬乱的头发搭在额头上。女帽粉红色的丝带被吹向一边，更像是坚硬扁平的棍子，显示出风力之强，又仿佛在暗示严酷的现实。

妻子看起来比丈夫更加可靠，这不仅仅是因为她的表情，而是因为她从下方握住丈夫的手的动作。戴着手套的手传递着温暖和鼓励，仿佛在说，不要紧，我会一直陪着你。从披风的缝口还可以看到她的左手，这只手光着，温柔地包裹着一只比自己更小的手。

那是一只婴儿的手。

注意到这一点的瞬间，被严严实实地裹在披风里的小孩的头部和腿部的轮廓就浮现了出来。这对夫妇已经为人父母，于是我们也明白了这幅作品为什么要采用圆形图。圆形图在文艺复兴时期特别受画家喜爱，我们马上会想到米开朗琪罗、拉斐尔的杰作，主题多为圣家庭像以及圣母子像。也就是说，这幅作品是描绘移民家庭的新圣家庭像。

除了这种宗教性的暗示，画家大概也是想通过故意隐藏婴儿的存在，来增加解开谜团和伏笔的趣味（英国真不愧是推理小说的故乡！）。

与文艺复兴时期静谧美好的宗教性圆形图不同，本作品并没有在圆形的曲线之内构筑一个井井有条的世界。仿佛是刻意不让观众把注意力都放在圣家庭身上，画家非常注重对细节的描绘，配角人满为

患，小小的画框无法容纳太多的东西，有几只手的主人都不知道是谁。

画中也有谜。左上角龇着牙抱在一起的鹰钩鼻男女活像一对怪异的木偶，又像戴着假面具，完全不适合出现在这幅画中，甚至给人感觉，他们在背后讥笑圣家庭，也或许他们真的是巡回演出的演员。这幅画的透视并不可靠，无法准确地反映画面中塞入的这些人物的关系。这是因为画家能力不够，还是英国式黑色幽默的流露呢?

而且，因为左端啃着青苹果的少女将视线直直地投向鉴赏者，使得这幅纪实作品的真实性都被削弱了。总觉得有些奇怪，无法理解。不过，这可能完全是私人原因——因为画家让自己的女儿当了模特。

人群的后面有一艘救生艇，上面写着“Eldorado”（黄金乡），里面装着芜菁等蔬菜。漫长的航海中，蔬菜非常珍贵。画面前景中的网上也吊着许多卷心菜，因为船票不包含餐费，所以这些大概是乘客自己带的。在欧洲，卷心菜又被称为“穷人的医生”，因为便宜又对身体有益而广为人知。卷心菜即使在寒冷贫瘠的土地上也能很快长大，而且产量很高，所以到了18世纪，在新大陆也开始栽培。

在法国作家梅里美的《卡门》中，何塞拼命地想挽回爱情，他邀请卡门一起去美国重新开始，她的回答非常冷淡：“我们不是种卷心菜的材料，那样的命运和我们不相配。”（杉捷夫译）

移民激增的原因有几个，首先是爱尔兰土豆歉收，然后是苏格兰的圈地运动导致佃户失去土地。英国本土虽然工业革命正盛，国家繁荣，但贫富差距扩大到了令人绝望的程度，之前的中产阶级也沦为贫困阶层。与其在自己国家饿死，不如去个多少有机会往上爬的地方。

19世纪40年代的移民人数还只有九万人，而到了19世纪50年代，人数增加到二十八万人。这一时期诞生了无数描绘与坐上移民船的人离别的画作，以及移民重返故乡的小说等。柯南·道尔的《福尔摩斯》中经常有从殖民地回来的人登场。顺便说一句，道尔的伯父亨利·道尔是插图画家，留下一幅名为《离开爱尔兰的移民》的插图。画中的情景经常可以看到。



亨利·道尔《离开爱尔兰的移民》

那么，《告别英国》里的主人公们要去哪里呢？

澳大利亚。

布朗之所以画这幅画，是因为他的朋友雕刻家华尔纳因为生活困苦启程去澳大利亚，他曾前去送行。（创作时华尔纳夫人已经不在，所以画家以自己和自己的妻子为模特。）

当时，人们对澳大利亚的印象还很差。众所周知，1770年库克在此登陆，在澳大利亚成为英国的殖民地之后，英国让囚犯在此强制劳动，可以说把这里当成了广大的监狱。在源源不断送来的囚犯的劳动下，曾经一片荒芜的澳大利亚建起了道路，形成了城镇，铺设了铁道，牧羊业变得发达起来。不久，囚犯中甚至出现了实业家。

狄更斯的小说《远大前程》描写的就是其中一例。主人公是一个贫穷的青年，他相信帮助自己的人是一位慈善家绅士，实际上那个人却是在澳大利亚靠做绵羊买卖致富的囚犯。这部小说如实地反映了新天地的可能性（在本国狭小的监狱里，实现这些是不可能的）。

转运囚犯半个多世纪之后，到了19世纪60年代，继美国之后，澳大利亚也发现了金矿，引发了空前的淘金热。虽然在人们的印象中，澳大利亚和犯罪者的联系并不容易抹去，但还是有很多人对此毫不在乎，为了一攫千金，争先恐后地登上移民船。在法国，“美国舅舅”是希望之星，但在英国，“澳大利亚舅舅”却零星地出现在现实中，衣锦还乡了。

布朗所描绘的移民夫妇是否能在那片土地上获得成功呢……这幅画之所以在英国特别受欢迎，就是因为它让人们联想到奔赴新天地的祖先的命运，并禁不住为他们祈祷祝福吧。

福特·马多克斯·布朗（1821—1893）也过着穷困的生活，据说他曾考虑过移居印度。后来，这幅《告别英国》出了名，使他得以留在祖国，这也是决定他命运的画作。

少年消失在林中

沃特豪斯《海拉斯与宁芙》



在幽暗的树林中，一群裸体的美少女从水池的底部浮出水面。不，应该说是涌出水面，仿佛将花蕾藏在树叶的阴影里的睡莲在一瞬间绽放，又如萤火虫在所到之处放射出白光。就像花和萤火虫每一个看上去都相同，她们面无表情的脸也都十分相似，令人感到诡异（见第158页）。

她们身在水中，头发和身体却没有沾湿，甚至没有呼吸。这怎么可能?

虽然可怕，但如果是年轻的男子，也许会觉得就这样被拉过去也没有关系吧。如果是受到如此可爱、拥有如此光润的肌肤、只顾注视着自己的少女们诱惑的话……

这是希腊神话中的故事。

在神、半神、人类、怪物和精灵频繁互动的地方，残酷的极尽残酷，美好的极尽美好，无论是悲叹、愤怒，还是嫉妒、喜悦，都达到极致，对人类心理的深刻觉察随处可见，一直是文学、绘画的灵感源泉。

在进入本章作品的解说之前，必须先提一下阿尔戈英雄（“阿尔戈”号的船员）。早在特洛伊战争之前，据推测大概在公元前13世纪的时候，古希腊终于掌握了造船技术，燃起了征服海洋的雄心壮志。

拥有城邦爱俄尔卡斯王位继承权的伊阿宋，为了夺取科尔基斯王的神圣宝物“金羊毛”从而当上国王，他计划远征，在地中海一带广招同伴。很快，他就召集了50多个英雄豪杰。

我不由得想起桃太郎打退妖怪的故事。

不过，阿尔戈探险队的每一个人都比狗、雉鸡和猴子强大得多。他们当中有北风之神玻瑞阿斯之子，拥有翅膀可以飞翔的卡莱斯和泽忒斯兄弟，前往黄泉之国迎接亡妻的竖琴名手俄耳甫斯，宙斯化身为天鹅令斯巴达王后勒达诞下的双胞胎勇士卡斯托耳和波吕克斯，杀死半人半牛巨怪弥诺陶洛斯的忒修斯，唯一的女性、身手敏捷的阿塔兰忒，阿波罗之子、能令死者复生的医神阿斯克利皮奥斯，英雄界的超级巨星赫拉克勒斯也参加了部分旅程（后面会讲）。

约翰·威廉姆·沃特豪斯
《海拉斯与宁芙》

1896年，油画，132.1cm×197.5cm
曼彻斯特美术馆（英国）



顺便说一句，关于英雄的定义，美国前总统里根曾经这样说道：“英雄也许不比普通人勇敢，他们只不过比普通人多勇敢五分钟。”原来如此，说得漂亮。在感觉已经不行了的时候，再坚持五分钟，就可以成为英雄（虽然对于既没有翅膀，又不会弹竖琴，父母也不是神的人来说，五分钟已经足够漫长）。

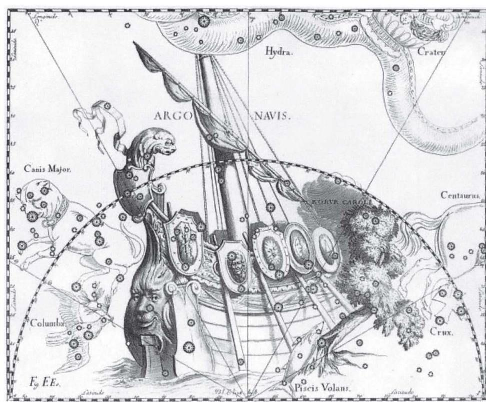
阿尔戈英雄个个都是能打五分钟加时赛的强者，尽管如此，在危难面前还是会激动得发抖吧。渡过爱琴海，通过难关达达尼尔海峡，一直去到黑海的尽头，这在当时是前所未有的大冒险。阿尔戈英雄中甚至有非人类，所以无论是去路还是归路，一定都有可怕的妖魔鬼怪等待着他们。

这艘必不可少的巨船由名匠阿尔戈斯打造，因此船被命名为“阿尔戈”。这是当时最大也是最快的船，不仅采用了各种最新的技术，而且是在主管军事策略的女神雅典娜（密涅瓦）的帮助下完成，船头装饰着从多多纳森林砍伐的、能吐人言的橡木。17世纪波兰天文学家约翰·

赫维留斯的星图（曾经有过以“阿尔戈”号命名的星座）上画了想象中的“阿尔戈”号（见第162页），会说话的橡木被画成迪斯尼动画风格的大脸，非常有趣，一看就是话很多的感觉。

阿佛洛蒂忒（维纳斯）也站在伊阿宋一边，不过，这位爱欲女神在任何时候都会把事情变得复杂（爱欲的本质即是如此），这次也不例外。在夺取由龙日夜守卫的“金羊毛”时，伊阿宋利用了科尔基斯王之女美狄亚的爱。事后，伊阿宋带着美狄亚凯旋，不久便对这位异国的公主失去了兴趣，与别的女人结成政治婚姻。美狄亚盛怒之下，杀死自己和伊阿宋所生的孩子，向伊阿宋复仇，故事迎来骇人听闻的终章。德拉克洛瓦还画过一幅阴森恐怖的美狄亚像。总之，并不是令人愉快的结局。

航海过程中的许多插曲都被当作绘画、电影、戏剧的题材，让我们来看上几段。先是在去路上——



约翰·赫维留斯《南船座》

某个岛上的国王会强制途经该岛的船员参加拳击比赛，最后船员们被一个不剩地打死。阿尔戈英雄也遇到了这一挑战，双胞胎之一波吕克斯接受挑战，反而将国王杀死。

色雷斯国有一位双目失明的预言者菲纽斯，他一直为怪鸟哈耳庇厄所困扰。哈耳庇厄长着女人的脸和胸部，身体却是猛禽。这怪物贪婪可恶，每当菲纽斯想吃东西时，它就不知从哪里落下来，把食物几乎吃光，又把仅剩的一点弄脏才离去。菲纽斯险些因此饿死，不过他预知阿尔戈英雄会来救他，所以一直忍耐。正如他所预知的，“阿尔戈”号来了，会飞的卡莱斯和泽忒斯替他赶走了哈耳庇厄。菲纽斯为了表示感谢，告诉了他们今后航海中避开危险的方法。

在法国革命时期的讽刺画中，玛丽·安托瓦内特就被画成了哈耳庇厄的形象。人们对那些不纳税、为了过奢侈的生活而搜刮平民食物的王侯贵族的憎恨都凝缩在安托瓦内特身上，仿佛她就是哈耳庇厄。

在归路上——

载着美狄亚公主的“阿尔戈”号驶向希腊。美狄亚为了她所爱的伊阿宋，不仅背叛了父母、故乡和朋友，还杀了自己的弟弟。返航途中，多多纳森林的橡木在船头说，如果不请魔术女神喀耳刻清洗美狄亚的罪行，阿尔戈英雄们就会受到诅咒。于是他们前往喀耳刻所在的岛，终于平安无事。

之后，他们到了一处塞壬[注]聚集的难关，塞壬会用歌声迷惑船员，俄耳甫斯用竖琴应战，使船得以前进。

但是令人惊奇的是，尽管一路上经历了千难万险，“阿尔戈”号的远征仅仅历时四个月，非常之短。

现在，我们终于要讲赫拉克勒斯了。

大概并没有多少人知道他也是阿尔戈英雄之一。豪杰如他，有那么多英勇善战的故事，想必一个人就能打败、踢飞、碾碎一切，抢个

金羊毛简直易如反掌。这个故事的巧妙之处就是，让他早早地脱离队伍。

启航之后，暴风雨持续了一段时间，接着是两个星期的风平浪静。“阿尔戈”号停靠在一个岛上寻找淡水。赫拉克勒斯（竟然！）带着美貌的海拉斯同行，这少年也拿着水壶进了森林。

不久，一个同伴听到海拉斯的叫喊声，告诉了赫拉克勒斯。赫拉克勒斯赶紧到附近一带寻找，叫了无数遍海拉斯的名字都无人应答。船眼看就要开了，但是赫拉克勒斯仍不死心，他进入森林的更深处，把能找的地方全部找了一遍，但最终还是没有找到心爱的少年。船没有等他们，早早地开走了，就这样，赫拉克赫斯脱离了远征队。

海拉斯的命运呢?

这一章中介绍的画作对此进行了描绘。

海拉斯身材细长，介于少年和青年之间。他低着头，脸在阴影之中看不分明。他跪在睡莲绽放的池岸，左手握着水壶，正打算汲水。就在这时，美丽的宁芙出现了，他一定被吓了一跳吧。

宁芙（Nymph）的词源是“新娘”“人偶”，因此她们一直是年轻貌美的少女形象，永远也不会变老。她们是居住在丰饶的大自然（森林、山野、洞穴、海上、湖沼、云间、河流等）中的精灵，可以说是自然赋予的拟人化。她们又各自拥有其他的名字，比如，海里的宁芙叫涅瑞伊得斯，山中的宁芙叫俄瑞阿得斯，而这幅画里的是淡水中的宁芙，那伊阿得斯。

那伊阿得斯很少会出现在人类的面前，但这次却不同，因为海拉斯太美了，她们都被迷住，不由自主地浮上了水面。她们不想放走他，想把他带到水底。和海拉斯对视的那位，已经用两只手抓住了他

的胳膊。她看似柔弱，手上却充满力量。旁边的宁芙给海拉斯看手掌上的珍珠，另一个则撩动头发诱惑他，背朝我们的那位拽着他蓝色的衣服下摆。

海拉斯就这样拿着水壶一头栽进水中，大概就在这个时候不由自主地叫出了声吧。但是，当赫拉克勒斯赶到时，水面已经没有一点波纹，海拉斯永远地从他面前消失了。

不过，在娈童恋中，“消失”有着双重含义。从少年的角度而言，被成年男性所爱的状态结束，意识到自己的男性魅力（或被诱惑），主动离开。从成年男性的角度而言，娈童长大成人，失去之前的魅力。无论哪种情况，对方都消失了，变得“在与不在一样”“看得见与看不见一样”，也就是说，关系结束了。

海拉斯消失，赫拉克勒斯退出了海上的冒险。赫拉克勒斯消失，海拉斯去到了异性恋的世界……

约翰·威廉姆·沃特豪斯（1849—1917）是维多利亚时代的画家，他专门在神话和文学中寻找主题，其浪漫的画风深受人们喜爱。

---

1. 塞壬（Siren），希腊神话中的海妖，人首鸟身。

圣痕瞬间

马克斯《阿内·凯瑟琳·艾默瑞奇》/乔托《圣方济各》





到1871年统一为帝国以前，德国都没有出现像哈布斯堡或波旁那样强大的专制王朝，而且分裂成300多个小邦。因此，每个地方都有显著的特点，比如说“巴伐利亚人诚实而讲求实用，萨克森人有教养，莱茵兰人法国化”，等等。对西发里亚人的评语则是“迟钝”。

北部低地西发里亚湿地蔓延，雾气蒙蒙，用19世纪上半叶的作家伊莫曼的话来说，是个“一切看上去都像是永恒的不可思议的国度”。当时的女诗人德罗斯特·徽尔斯霍夫在她的诗中这样描述这片土地的独特神秘性和恐怖：

沼泽里很黑，很黑。

（中略）

青蛙蹲在沼泽里

刺猬躲在草丛里。

在腐烂的木桩的空洞里

蟾蜍扭动着睡着的身体。

在倾斜的沙地上

蛇正要盘紧它的身躯。

不用说，这里土地贫瘠，小村的农民都穷得可怜。

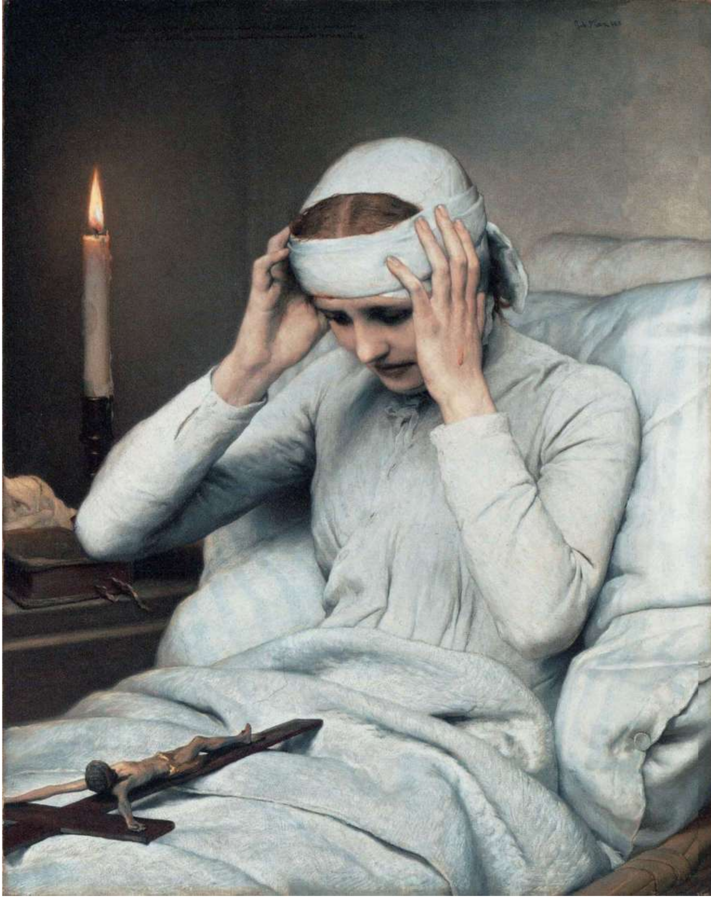
阿内·凯瑟琳·艾默瑞奇就出生在这样的贫穷家庭。她是九个兄弟姐妹中的第五个。连吃饭都成问题，也没有很好地接受学校教育，大概从12岁开始就被送到制衣工厂工作，那个时候她大概完全不会读书写字。在“很黑，很黑”的沼泽里，她大概见过无数次青蛙、刺猬、有洞的烂木桩，以及在斜坡上卷起身躯的蛇。

参加弥撒和教堂活动，可以看到花窗玻璃和华丽的法衣，为她默默工作、毫无起色的日常增添了色彩。但是更大的喜悦，是独自祈祷时频繁发生的神秘体验。她本人后来说，在幼年时期曾与圣母马利亚带来的幼子耶稣一起一直玩耍，长大后又和各种各样的圣人们直接说过话。她开始寻找药草，为认识的人治病（想必也包括贴近和抚摩）。

加布里埃尔·冯·马克斯

《阿内·凯瑟琳·艾默瑞希》

1885年，油画，84.5cm×67.7cm
新绘画陈列馆（德国）



16岁时，她决心当一名修女。但是进修道院需要钱，她将做针线活挣来的微薄工资攒起来，带着去了附近的几处修道会，但都因为钱太少而遭到了拒绝。她患有头痛病，体弱多病也是她被讨厌的原因之一。

就这样虚度了七八年之后，有一天艾默瑞奇正在祷告，耶稣在她面前现身了。耶稣将花冠和荆棘冠摆在她面前，让她挑选一个。艾默瑞奇毫不犹豫地拿起了荆棘冠，戴在了头上。在戴上的瞬间，荆棘冠消失了，取而代之的是迄今为止从未有过的剧痛。不久，她的额头和太阳穴处出现了与被钉十字架的耶稣一样的伤口。她将布缠在头上，遮住伤口，不让别人知道，内心却激动不已，因为她相信自己分担了耶稣的痛苦。

1802年，奥古斯丁修道院接纳了她，这时她已经28岁。她作为修道院中最底层修女，一边做着辛苦的工作，一边为那些看不起医生的穷人和伤员提供治疗。后来，她在邻里间出了名，很多人慕名而来，反而引起了其他修女的反感。而且，随着治的病人越来越多，艾默瑞奇自己的肉体却越来越虚弱。

9年后，奥古斯丁修道院被勒令封锁。因为战败，西发里亚变成了由拿破仑的弟弟统治的王国。艾默瑞希没了住处，通过门路做了当地神父家的保姆。但是没过多久，她便卧床不起，被一个寡妇领回家中照料。

圣痕就是在这病床上显现的。

圣痕（Stigmata）是指在被钉十字架时耶稣肉体所受之伤同样位置出现的伤痕，位置包括被钉钉子的双手双脚，还有罗马士兵为确认其生死而用枪轻轻刺破的右侧腹。艾默瑞奇除了以上几处，胸口还出现了十字架形状的斑痕（与其说是十字架，不如说是Y字架，与她小时候经常去的教堂所摆的相似），而且，每个星期五（耶稣在这一天被钉十字架），这些伤口就会流血。

听说原来的修女身上出现圣痕的传闻，从大的镇上来了神父和医生为艾默瑞希检查，结果认定为神圣的奇迹，还发表了论文。之后又出现了为她提供援助的其他神父，并留下日记，著名的浪漫主义作家克莱门斯·布伦塔诺也曾频繁拜访她，留下了长达数年的采访记录。

艾默瑞希死于1824年，享年49岁。2004年被约翰·保罗二世列福，成为真福者（天主教中的等级依次为圣人、真福者、可敬者）。

布拉格出生的奥地利画家加布里埃尔·冯·马克斯在艾默瑞希死后半个多世纪，于1885年画下了这幅作品（第170页）。冯·马克斯是神智

学协会的会员，发表了许多神秘的、象征主义的作品，对艾默瑞奇的奇迹似乎也深信不疑。

这幅作品乍看上去很平淡，没有鲜艳的色彩，非常写实，感觉就像是一张单色照片。但即便是不了解背景的人，也可以通过画中人物脸上的表情和动作看出，她的灵魂正在经历某种重大的事件。

桌子上有一根蜡烛，烛火笔直向上。蜡烛是“信仰”的象征，这里暗示艾默瑞希的信仰没有丝毫的动摇。另外如前所述，艾默瑞希的头部也已经出现了像是荆棘冠造成的伤口，用白色的大小刚好帽子（在下巴处用绳系着）和同样是白色的扎头巾样式的绸带（绑在头后）遮着。

在病床上，艾默瑞希像往常一样将耶稣受难像放在膝上，大概正在祷告吧。神的奇迹——据艾默瑞希所言——真的就是这样发生的。她获得圣痕时已经年过四十，在当时这已经接近老年，这里画家将她画成了年轻貌美的少女。

天主教是认可奇迹的宗教（新教原则上不认可《圣经》中出现的人物以外的奇迹），即使在现代，梵蒂冈依然承认神显现的奇迹。这种奇迹必须是客观的并且是眼睛可以看到的事物，圣痕当然成了有力的证据。

意外的是，圣痕现象出现得相当晚，最早在中世纪末期，进入13世纪之后。这个人就是圣人界的超级巨星，亚西西的圣方济各，事情发生在他晚年在山中刻苦修行的时候（见拙著《名画之谜 历史故事篇》）。乔托也画过他的故事（第176页），不知为何长着翅膀的耶稣在天上飞着，从他的双手双脚和右侧腹射出五道光束，照向方济各。这幅画非常浅显易懂地解释了什么是圣痕。

圣方济各作为第一个领受圣痕的男性，是极其罕见的例子，因为这一现象绝大多数时候发生在女性身上。这一事实在科学家中引起了怀疑：圣痕现象可能是由自我暗示引起的（因为女性生活艰难的时代持续了很久），实际上已经通过催眠实验证实，通过不断的暗示，真的会出现斑痕。

此外，从脑科学的角度来看，听见神的声音或看见神的形象，多被归类为幻觉。据说帕金森症、癫痫、药物中毒、偏头痛都容易造成非常逼真的幻觉，于是我们可以联想到困扰了艾默瑞希一生的头痛。她出生在仍未摆脱中世纪阴影的土地上，每天被贫穷的生活压得无法喘息，耶稣和马利亚是她唯一的支柱。想与耶稣化为一体，就要感受与耶稣相同的痛苦，可能正是这一强烈的念头，不，是全神贯注的祷告，最终化成了强烈的自我暗示。

乔托·迪·邦多纳

《圣方济各》

1325年，壁画，390cm×370cm

圣十字圣殿（意大利）



艾默瑞希的两次奇迹都发生在她遇到个人危机的时期。戴荆棘冠是在没有任何一家修道院收留她，令她快要绝望的时候，双手双脚等处出现圣痕是在她被赶出修道院，不知道将来是不是会有人照料的时候。

还有一件已经被科学证明的事，是关于“法悦”的。就像跑步者的愉悦感一样，圣痕这样的痛苦和畏怖似乎很容易被转化为至福的感觉，这就是法悦，凡夫俗子很难区分法悦和肉体的快感。17世纪贝尼尼的雕塑杰作《圣女特蕾莎的狂喜》是一个被天使刺穿胸部而感受宗教性的喜悦的修女形象，从这件作品发表之初，就有人窃窃私语，说修女的表情和女人在性爱中的反应如出一辙。

自从圣方济各的圣痕现象流传开来以后，一个又一个女性声称自己也有圣痕，这背后有着深层的原因。

但是，我们应该用科学去嘲笑奇迹吗？也不尽然。在当时的西发里亚，和艾默瑞希处在相同环境的少女有很多啊。在多如海滨细沙的人中，只有艾默瑞希相信自己获得了圣痕，而且她一直对此深信不疑。虽然通过催眠术可以形成伤痕，但是这样的伤痕却不可能持续多年。不管是自我暗示还是别的什么，伤痕只有在艾默瑞希身上持续了许多年，一直流血。



吉安·洛伦佐·贝尼尼《圣女特蕾莎的狂喜》

1647—1652年，大理石，雕塑，胜利之后圣母堂（意大利）

可以说，人类的精神对肉体的影响才是最为神秘的。即便科学可以做出一定程度的解释，但肯定还有别的原因，不然圣痕不会流血，艾默瑞希也不能治愈病人。奇迹是将所有这一切都包含在内的。

加布里埃尔·冯·马克斯（1840—1915）在布拉格和维也纳学习后，在慕尼黑学院任教。后期被列为贵族，因此姓氏之前有“冯”字。

乔托·迪·邦多纳（约1266—1337）是意大利文艺复兴的先驱。他摆脱了中世纪的生硬，第一次在画面中注入了人类的感情。

维苏威火山大喷发

布留洛夫《庞贝的末日》/肖邦《庞贝的末日》



公元79年8月24日下午1时许，位于意大利南部的海拔1 281米的维苏威火山上空升起了白色的云柱，不久便呈现出蘑菇形，而且逐渐变黑变高变大，一直到达平流层，让白昼变成了黑夜。

临近日落时分，不祥的云再也无法承载自身的重量，崩裂开来，刮起混着硫黄的热风，火山灰和烧熔的石子如雨点般落下。沿着山坡流下的火山碎屑流将夜空炙烤得通明，直逼那不勒斯湾海岸。

火山脚下的庞贝城，人口约两万五千，大部分居民在看到黑云、听到爆炸声、感觉到大地的剧烈震动后迅速做出反应，他们奔跑、骑马、乘船，尽可能地远离维苏威，从而保住了性命。但是有些人为了和所爱的人一起离开而没能及时逃走，或者以为在坚固的房屋中比较安全而决定留下，大概有两千人在终日冒出的有毒气体中痛苦地死去。

在这期间，住在庞贝对岸的米塞努姆城的政治家兼学者老普林尼（著有《自然史》，共37卷）为了救助避难者，也为了观察火山活动，率领着四艘桨帆船渡过波涛汹涌的那不勒斯湾（当时庞贝距离海边比现在近得多）。他似乎对情况估计得过于乐观，不幸在火山喷出的烟雾中窒息而死。

——为什么人们对这场将近两千年以前的火山喷发知道得如此详细，仿佛有人亲眼看到过一般呢？因为还存有当时的记录。老普林尼的外甥小普林尼（后来的罗马执政官兼作家）在给他的朋友、历史家塔西佗（著有《日耳曼尼亚志》）的信中介绍了当时的情况。

小普林尼一共写了两封信，信中说到：舅舅老普林尼曾邀他上船，但是他拒绝了；不久地震和火山灰也波及了米塞努姆，他带着母亲逃跑（据说当时母亲对儿子说，自己已老，会拖累他，让他一个人跑，儿子却坚持要一起，牵着母亲的手逃离）；路上哀鸿遍野，海啸的巨浪退去之后，地面上留下无数的鱼（虽然当时还并没有“海啸”这个词汇和概念）；第二天早上，喷发停止，回到家里后得知舅舅老普林尼的死讯；余震一直持续；等等。

就这样，维苏威火山的喷发形式被命名为“普林尼式火山喷发”。

再说庞贝。

落灰持续了四天，堆积起来的火山灰竟高达六米。庞贝一度风光明媚，是上流市民的疗养地，许多人在这里修建别墅，因此罗马皇帝马上考虑重建。然而这里已经变成了一片火山灰，昔日的城市早已无影无踪，皇帝只好无奈地放弃，之后此地再也没有形成聚落。

漫长的岁月过去，古罗马帝国灭亡，“黑暗的中世纪”也结束了，文艺复兴后，各国出现了强大的专制君主。不知何时，这片土地上也开始有草木生长，人们忘记了这里埋葬着一座城市，即使记起，也感觉仿佛是神话世界里的故事。1631年，维苏威火山再度喷发，在庞贝之上又落了四米多的火山灰。

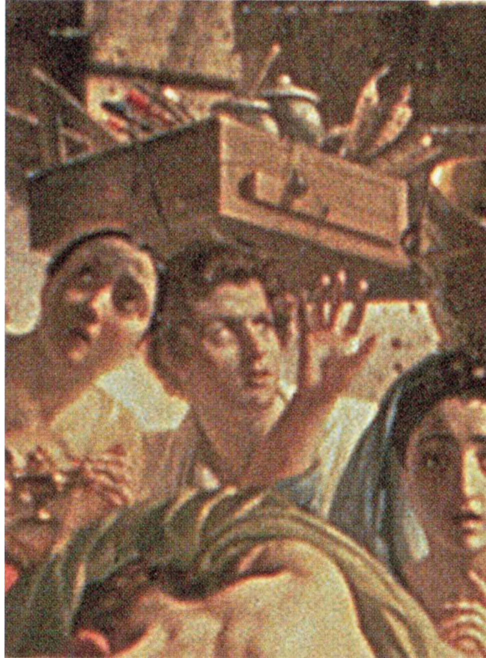
时光继续流逝，到了18世纪初，有人在这一带发现了类似大理石或雕塑的残片（据说是一个挖井的男人发现的）。终于，1748年，也就是在庞贝被掩埋长达17个世纪之后，当时的那不勒斯王（后来的波旁王朝西班牙国王卡洛斯三世）——尽管被罗马教皇骂为盗掘——下令开始正式挖掘，同时修建了出土文物展览馆，并编写了目录。该目录风靡整个欧洲，掀起了一股赴意旅游的热潮。

毕竟在欧洲，只有意大利、希腊和冰岛几个地方有活火山，亲身经历过地震的人少之又少。就像没有看过大海的人憧憬着在有生之年看一次大海一样，偶尔冒烟的活火山、轻微震动的大地、火山灰之下突然出现的传说中的古城虽然可怕，但人们却非常兴奋地想看一看，这也并不奇怪——适逢浪漫主义的时代，同时也是流行废墟之美和大旅行的时代。

庞贝的挖掘工作一直持续到现代，从当时开始就不断有新的发现。只有通过文献才能了解的真实的古罗马城市，远比人们想象的富裕，而它以如此激烈的形式毁灭，又让人不禁想起《圣经·旧约》中记载的享乐之城索多玛与蛾摩拉（因为上帝发怒被硫黄雨毁灭）。

有柱廊的神殿，石板路，豪华的宅院，公共浴场，喷泉，角斗士战斗的圆形竞技场，精美的壁画、雕塑、珠宝、家具，墙上的选举广告、涂鸦，炉中碳化的面包，被链子拴着、扭动着身体死去的狗，维持着保护孩子的姿势死去的母亲……一切都保持着当时的状态。

美术史学家温克尔曼、文豪歌德、因创作安托瓦内特的肖像画而知名的维杰·勒布伦及后来的日本岩仓使节团也曾造访庞贝（1873年）。顺便说一下，1880年甚至开通了直达火山口的登山缆车，甚至有人为此创作了一首纪念曲《Funiculì, Funiculà》（《缆车》）。



这个头上顶着画具逃难的男人据说是画家的自画像

这样一来，画家自然从世界各地前来造访。

其中比较著名的有英国画家约翰·马丁和法国画家亨利·肖邦，但最著名的作品要数俄国画家布留洛夫的《庞贝的末日》（约4.5m×6.5m的大作）。画家在创作这幅作品时亲自到当地考察，查阅资料，悉心研究之后，于1833年在旅居之地罗马画完。作品一经问世便引起轰动，布留洛夫成为在欧洲得到认可的第一位俄国画家。

我们来欣赏这幅画（第188页）。

如前所述，庞贝的居民中幸存下来的，是那些很早就逃出城的人。现在，火光已经将天空染得通红，就连飞鸟也被烧死，掉落在地上（前景偏左，光着身子的小孩的脚边），得救的可能性万中无一。这里所有人，都已成“死”这一命运的囚犯。

很多人都在仰头观看。毒气和火山灰鼓起的黑云，如活物一般蠢动，炙热的石子倾盆而降（覆盖在铺路的石板上形成黑色的斑点）。几道撕裂云层的闪电划过，和火山碎屑流一起照亮了黑暗的夜空，使

我们可以清楚地看到石造建筑轰然崩塌，建筑顶上屹立的两尊巨大的神像冷酷无情地冲着这边坠落下来。中央右侧的老人和左侧的年轻父亲高高举起的手臂彼此呼应，凸显出人对死亡的抵抗是多么的徒劳。

老人无法独自行走，由罗马士兵（头上戴着有马毛装饰的钢盔）和少年抱着。士兵只顾着往前赶路，完全没有注意到可能会砸中他们的雕塑和建筑。少年也只是担心受惊的老人，还没有想到他受惊的原因。

卡尔·布留洛夫

《庞贝的末日》

1833年，油画，456.5cm×651cm

俄罗斯博物馆（俄罗斯）



多神教时代的罗马神像纷纷倒塌、坠落。

烟云如地狱之火一般喷出，火山碎屑如雨点般落下。

老人和年轻父亲各自伸出的手臂将画面一分为二，同时将群众恰到好处地分成几个部分，各成一体。

抱着浑身瘫软的新娘的年轻人。

这位保护着女儿和孙女的老人脖子上挂着十字架，表明他是基督徒。

婴儿搂着倒地身亡的母亲。

罗马士兵背着老人。

在他们身后，一个老妇人坐在地上，她的儿子把她的手按在自己的胸口，再三地劝说。请回想一下小普林尼的信，他曾写到自己鼓励母亲说不能丢下她独自逃跑，画家把这个故事画进了作品。在他们后面，还有戴着花冠的新娘和用双臂环抱恋人前行的青年。不知新娘是昏倒了，还是已经死了，即便死了也不能抛下不管，青年已经下定决心，能走到哪里算哪里。

这三组人物体现了在直面灾难时保护弱者的高尚的人类精神。画面左侧的两组也决定在爱中死去，与背后各自行动的群众形成鲜明的对比。带着两个小孩的年轻夫妇，为了能稍微遮挡一些炙热的石块，顶着张布，丈夫搀扶着妻子，而妻子将还在吃奶的孩子抱在胸前，幼儿搂着母亲的腿。只有吃奶的孩子不知道恐惧，向烤焦的鸟伸出小而可爱的手。

左端另一组人物，看样子是祖父、女儿和孙女。三个女人温柔地抱着彼此，等待着最后的时刻。手持拐杖的老人脖子上挂着十字架，说明他是基督徒。罗马直到很久之后才停止对基督徒的迫害。透过老人仰视的双眼，当时鉴赏者（创作这幅画时，当地已经是只有基督徒的世界）大概看到了异教诸神的末日。

发生这一切时，地面一直不停地剧烈震动。画家通过在后景中高高扬起前蹄嘶叫的马来表现这一点。右边的白马眼看就要将骑在马背上的人甩下来，左边拉着双驾马车的马在乱蹦乱跳，车轮跑掉了，坐在车上的人早已翻倒在地。

这一出充满戏剧性的群像剧，将人们邀入遥远昔日的庞贝，让人们对这决定命运的一夜产生了前所未有的兴趣。因为遗迹就在眼前，感触想必更深。前面提到的法国画家亨利·肖邦明显是受到了布留洛夫的启发，他也发表了一幅作品（第192页，这幅画中还画了地震后发生

的那不勒斯湾海啸的情景）。另外，英国的李顿伯爵也发表了小说《庞贝的末日》，成为当时世界性的畅销书之最，后来被多次改编成电影。

布留洛夫作品在罗马的画展上大获好评之后，将作品带回了俄国（现藏于俄罗斯博物馆），为画家带来了莫大的荣誉。

普希金也为之狂热，并作了一首诗。这里摘选一部分——

维苏威的喉咙打开了。

滚滚浓烟喷薄而出，

火焰如战旗般铺天盖地。

大地在摇晃，

摇摇欲坠的柱廊上，

偶像轰然倒下……

（《俄国绘画之旅》）

亨利-弗雷德里克·肖邦
《庞贝的末日》

19世纪中叶，油画，59cm×91cm

巴黎现代艺术博物馆（法国）



火光冲天的背景。

建筑已经化为废墟。

马车已经满员，车上的人用棍棒殴打后来者，不让其上车。

当时的庞贝离海岸比现在近得多，但是否真有洪水并不清楚。

被认为是17世纪灭绝的原牛，已经不堪重负，旁边的人用枪捅它，想让它站起来。

罗马士兵和妻子一起帮着老父亲前进。

卡尔·布留洛夫（1799—1852）后来被俄国皇家美术学院聘为教授，他还为同时代的俄国名人画过许多肖像。

亨利-弗雷德里克·肖邦（1804—1880）还画过拿破仑和约瑟芬离婚这一罕见的主题。

仅通过感受无法懂得

雷诺阿《夏庞蒂埃夫人和她的孩子》



“印象派”一词是在嘲笑中诞生的。在那些看惯了受到学院肯定的古典绘画的人眼中，印象派的世界不过是匆匆记录画家“印象”的拙劣的草稿，主题也是日常性的（浅显易懂），不需要特别的知识，与那些充满智慧的艺术作品有着云泥之别。

但是法国的年轻气盛的画家——莫奈、德加、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱等——却否定那些安住于僵硬的美的殿堂中高高在上的老师古色苍然的作品，他们追求的是与已经没有王侯贵族的新时代相符的全新的艺术形式。他们用充满个性的笔触和明快的色彩，将他们在阳光下看到的、感受到的原封不动地画下来，这是一场战斗，更是革命。

生活在现代的我们早已知道印象派的胜利，但在当时却是一场苦战，因为官方画展的评审都是学院派人士，所以他们的作品无论如何都无法入选。不入选，就没有机会展出，不展出，就没有人知道他们的名字，没有人知道他们的名字，画就卖不出去。

于是，1874年，他们举办了只属于他们自己的没有审查的共同画展（后世称其为第一次印象派展），这相当于公然向官方画展下战书，结果惨败。入场人数仅有350人，与官方画展40万人相去甚远。就是在这一时期，倾向权威的报社记者看了莫奈展出的作品《日出·印象》，笑道：“究竟画的是什么？想必加入了满满的印象。”而他们反而用“印象”一词为自己冠名，可以说是一个很懂幽默的前卫团体。懂

得幽默的人（就像笑纳了“铁娘子”这个蔑称的撒切尔夫人一样）是强大的，印象派慢慢地获得了越来越多的支持者。

在印象派的画家当中，雷诺阿是出名比较早的。为他带来成功的，是他在37岁时创作的这幅《夏庞蒂埃夫人和她的孩子》（第200页）。

这幅画的委托人是巴黎的出版商、美术收藏家乔治·夏庞蒂埃。此人25岁时继承父业，出版了左拉、福楼拜、莫泊桑、龚古尔兄弟等人的小说，他和他的妻子玛格丽特都是印象派画家的支持者。他们从第一次印象派展的时候就看好雷诺阿，先请他画了家人的单独肖像，摸清了他的实力之后，才决定请他画与真人同等大小的大作。

这幅画为我们描绘了一个新兴资产阶级的奢侈生活。这是位于格勒纳勒大街上的大宅邸的一室，家具和日用器具洋溢着当时流行的东方情调，浮世绘、屏风、貌似中国制造的瓷器、竹木桌椅等一应俱全。大型犬是主人地位的象征，也是家庭的一员。夏庞蒂埃夫人所穿的黑色礼服是最新流行的，量身打造，做工精良。她是巴黎社交圈的名人，不过这里却是一张优雅、慈祥的平凡母亲的脸，她神态放松，温柔地看着自己的孩子。

雷诺阿此时已经可以完美地表现出孩子的可爱。与大人不同，小孩一刻也不老实，表情也瞬息万变。要捕捉最棒的瞬间，除了技艺，更要求画家具有充满爱的细腻。雷诺阿被称为“幸福的画家”，他总是尽量去看人生的光明面，所以他创作了许多充满活力的儿童肖像。

夏庞蒂埃家的孩子们也是如此。朦胧的金发，果汁软糖一般的皮肤，浓浓的睫毛和外眼角下垂的双眼，还有小孩特有的自然而毫无防

备的动作，天真可爱到了极点。主人公是坐在中间的孩子，和姐姐一样穿着淡蓝色配白色的时尚连衣裙。

妹妹?

错，是弟弟。

从几个世纪前，无论哪个阶级，都会给三四岁以前的男孩着女孩的服饰。这并非法国特有的风俗，几乎全世界都有过这样的时期（东方也不例外）。大概是通过经验得出男孩的死亡率高于女孩的结论，这样做有着某种驱邪的意味。因此本作品画的不是母亲和两个女儿，而是母亲、女儿和儿子。

母亲玛格丽特30岁，姐姐乔吉特6岁，弟弟保罗3岁。画中没有出现的父亲乔治32岁，作为经营者他还很年轻。

作品完成之后，夏庞蒂埃夫妇十分满意，他们建议雷诺阿不要参加印象派展，而是送去官方画展。就这样，这幅作品在完成后的第二年1879年，不仅成功入选官方画展，而且被摆在了会场显眼的位置，这一举措据说是学院方照顾夏庞蒂埃先生的面子。作品摆在哪里会直接影响到其受关注的程度。虽然人们还没有习惯雷诺阿粗犷的笔触，但既然是鼎鼎大名的夏庞蒂埃夫妇肯定、支持的画家，大家也都欣然接受了。普鲁斯特也赞不绝口。

虽说是沾了资助者的光，但这幅画毫无疑问是雷诺阿初期的代表作之一。他可以根据顾客的喜好调整画风，夏庞蒂埃夫人比她的丈夫更加喜欢雷诺阿的作品。她的父亲是拿破仑三世的御用珠宝商拉莫尼亚，在社交圈里无人不知。在成为夏庞蒂埃夫人之后，玛格丽特在自己家中举办沙龙，也向雷诺阿敞开门户。

沙龙的客人中不但有通过夏庞蒂埃出版社出书的著名作家，还有政治家，例如后来成为首相的克列孟梭、共和派的甘必大、作曲家马斯内、靠砂糖起家的美国收藏家胡伯迈尔、著名女演员莎拉·伯恩哈特等，阵容只能用豪华来形容。雷诺阿一跃成为深受资产阶级欢迎的肖像画家。这对于出身于贫民阶级、父亲是裁缝、母亲是女缝工的雷诺阿来说，是一个全新的世界。

皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿

《夏庞蒂埃夫人和她的孩子》

1878年，油画，153.7cm×190.2cm

大都会艺术博物馆（美国）



他从13岁开始在瓷器工厂做画匠。20岁时，他攒够了钱，开始去美术学校学习。之后将近20年，他都过着贫穷的生活，和莫奈等亲友

互相帮助、互相鼓励着熬了过来。因为遇到夏庞蒂埃夫妇，而且这幅作品大获成功，他得到了世间的认可，后半生，他不再需要接受委托，可以按照自己的想法创作，而且这些作品都十分抢手。直至今日，他的人气仍然居高不下。

那么，夏庞蒂埃家后来又怎么样了呢?

出版业的荣枯盛衰在每个国家都很激烈，现在已经听不到夏庞蒂埃出版社这个名字，想必已经消失。

但是是在什么时候呢?

是在唯一的儿子保罗这一代？还是在孙子一代?

因为本作充满了幸福感，画面的每一个角落都飘着黄金的气息，于是我们不禁觉得母子的幸福会永续长久，他们的财富也用之不竭。然而，命运却是无情的。

雷诺阿挥舞画笔的这一时期，其实是夏庞蒂埃出版社的鼎盛时期。进入19世纪80年代之后，它的业绩突然急剧恶化。不知是年轻社长的经营方式有问题，还是奢侈的生活导致入不敷出，因为资金不足，夏庞蒂埃卖掉了一部分地产和收藏，才使得公司免遭收购。

幸运的是，1885年，左拉的《萌芽》出版了。小说描写了煤矿工人罢工的故事（后来被翻译成上百个国家的语言出版，还被五次拍成电影），大受欢迎，让出版公司有了喘息之机。不过，因为之前的负债太过巨大，两年后，夏庞蒂埃不得不接受共同经营者。所谓的M&A（并购）吞掉了很大一部分权益，尽管如此，玛格丽特仍在举办开支巨大的沙龙，直到1890年。

1895年，画中的主人公、穿少女装的少年保罗（名字是左拉起的）20岁了。父亲乔治是在25岁时继承的公司，所以保罗大概觉得用不了多久就能从父亲那里继承公司。母亲玛格丽特也将所有期待寄托在唯一的儿子身上，然而保罗却在服兵役期间染上伤寒，不幸去世……

第二年，乔治将自己的股份卖给了共同经营者并引退。后来，那家公司又和别的公司合并，夏庞蒂埃这个名字从出版业中消失了。1907年，父母双双去世两年之后，剩下的两个女儿，长女乔吉特（本作品中左端的少女）和后来出生的次女将父母的大部分收藏拍卖。

骑在爱犬背上看着弟弟的乔吉特此时已经超过了画中母亲当时的年龄。她在想些什么呢？从她懂事起，这个家就缓缓地走向没落，而雷诺阿却恰恰相反，一步步成为世界级的大画家，她的内心一定很复杂。但是另一方面，她也一定会为独具慧眼发现贫穷画家才能的父母，以及被雷诺阿的画笔赋予了永恒生命的自己感到骄傲吧。

皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿（1841—1919）和莫奈都是印象派的代名词一样的存在，在日本尤其受欢迎。